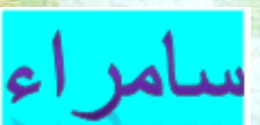
جيروم روجي







النقد الأدبي

ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين

النقد الأدبي



جيروم روجي

النقد الأدبي

ترجمة وتقديم

شكير نصر الدين



للنشر والتوزيع

2016

الكتاب : **النقد الأدبي**

تأليف : **جيروم روجي**

ترجمة وتقديم : **شكير نصر الدين**

المدير المسؤول : **رضا عوض**

رؤية للنشر والتوزيع

القاهرة : 0122/2529628

8 ش البطل أحمد عبد العزيز – عابدين

تقاطع ش شريف مع رشدي

Email: Roueya@hotmail.com

فاكس : 25754123 (202) +

هاتف : 23953150 (202) +

الإخراج الداخلي : **حسين جبيل**

جمع وتنفيذ : **القسم الفني بالدار**

الطبعة الأولى : 2016

رقم الإيداع : 2015/22015

الترقيم الدولي : 978-977-499-191-2

الإهداء

إلى أمي



تقديم

ينضوي كتاب "النقد الأدبي" للباحث الفرنسي روجي جيروم ضمن خانة الكتب التي تمد القارئ بالأدوات الميسرة لاكتساب المعارف وتسهيل الوصول إلى مضامين دراسية بعينها، تنتمي في هذا السياق إلى حقل النقد الأدبي الشاسع، حيث يمهد السبيل من أجل استيعاب سهل للتيارات النقدية (النقد الموضوعاتي، النقد التحليلنفسي، مثلًا. . .) ومعرفة المؤلفين، نقاد ومنظرين (بارت، إيكو، جنيت، باختين، غولدمان، لانسون، مورون، ريشار، وغيرهم) والمناهج التي يجب الاعتماد عليها (التاريخ الأدبي، جمالية التلقي، التكوينية النصية، إلخ) والمفاهيم التي ينبغي التزود بها أثناء قراءة وتحليل النصوص (التناص، الرؤية إلى العالم، العلاقة النقدية، القارئ الضمني، ومثيلاتها).

لقد جرت العادة منذ أمد طويل على النظر إلى النقد باعتباره نشاطًا مصاحبًا للإبداع الأدبي فحسب، بيد أن الازدهار غير

المسبوق الذي عرفته أعمال نقدية كثيرة خلال القرن الماضي يُظْهِر بوضوح أن النقد ليس مجرد تمرين على مَلَكة الحكم، ولا حتى ممارسة للشرح، بل هو بناء، إن لم يكن إنشاء للمعرفة، إذ يُبين في حقيقة الأمر أن الأدب شكل من أشكال المعرفة التي تضع تصوراتنا وممارستنا اللغوية على المحك. وفي هذا الإطار، لا يمكن فصل النقد الأدبي عن تاريخ الفكر.

يعد هذا الكتاب بمثابة تفكير معمق في رهانات النقد، كما أنه يعيد رسم تاريخه، ويقترح تحاليل مفصلة لأبرز تياراته النظرية الأكثر تمثيلية، ويسائل تحولاته الراهنة.

هذا وقد توخينا في ترجمة هذا الكتاب إلى العربية من الدقة ما استطعنا إليه سبيلًا، إذ وضعنا أسماء الأعلام باللغة العربية مرفقة بالمقابل اللاتيني، من باب التيسير، وسرنا على النهج نفسه فيما يخص أبرز المفاهيم النقدية، هذا ولسوف يلاحظ القارئ أننا احتفظنا

بالكتابة اللاتينية لبعضها تجنبًا لكل التباس، وتخبط، وتلك حالة المفاهيم التالية: هرمنطيقا Herméneutique التي لم ننجر وراء ترجمتها بالتأويلية، حتى لا تلتبس مع interprétative، والأمر كذلك بالنسبة للفيلولوجيا philologie التي لم نترجمها بلفظة "فقه اللغة " لاختلاف حمولة المصطلحين عند العرب وعند الغرب. كما أننا حافظنا على مصطلحات منحوتة، احترامًا لمبدأ الدقة العلمية، ومثال ذلك المصطلحات التي ولَّدها أصحابها لغايات سوف يقف عندها القارئ في مواضعها، ونقصد بها، السوسيونقد sociocritique، والسيكو نقد psychocritique ، والتحليلنصية textanalyse.

شكير نصر الدين

نوفمبر 2012 ـ المغرب

مدخل

"يتمثل النشاط النقدي في النظر إلى الأعمال بصفتها غير مكتملة، أما النشاط الشعري، «الإلهام"، فإنه يُجلّي الواقع بصفته غير مكتمل".

ميشل بيتور: "النقد والإنشاء".
ربرتوار، الجزء الثالث، مينوي، 1968.

إن الصورة المسكوكة التي تقابل النقاد بـ"المبدعين " عن طيب خاطر، تكشف، شأن كل الصور النمطية، عن عنف مكتوم. عنف ممارس ضد ما يقوم به النقد الأدبي: "من دونه، يقول ميلان كونديرا[1]، يكون كل عمل عرضة للأحكام الاعتباطية وتطويه يد النسيان سريعًا". بل مرارًا ما يتم الخلط بينه وبين "معلومة بسيطة عن أخبار الأدب" ـ وهذا خلط، مثلما في حالة **الآيات الشيطانية**

(1) ميلان كونديرا، الوصايا المغدورة، باريس، جاليمار، 1993 .

للكاتب سلمان رشدي، أدى إلى الحكم بالقتل على المؤلف [. . .]، أي نعم، لم يشكك أحد في أن سلمان رشدي هاجم الإسلام، إذ وحده الاتهام كان حقيقيًا، أما نص الكتاب فلم تعد له أدنى أهمية، لم يعد موجودًا". وبكل بساطة يتم نسيان أن من دون النقد الأدبي، "بصفته وساطة، وتحليلًا، يستطيع لعدة مرات قراءة الكتاب الذي يريد الحديث عنه، لن يكون لدينا اليوم أدنى فكرة عن دوستويفسكي Dostoïevski، ولا عن جويس Joyce ولا عن بروست Proust".

وبإيجاز، يذكرنا جورج بيروس Georges Perros علاوة على ذلك بأن "المسار كاتب ـ قارئ هو ما يسمى أدبًا[1]". بيد أن هذا المسار، خلافا لصورة نمطية أخرى، ليس عفويًا بالكامل أبدًا. إذ أن كوكبة من القراء، متقاربون أو متباعدون جدًا، ترافق القارئ الغر

(1) ج. بيروس، أوراق ملصقة، ج 2، باريس، جاليمار.

وكذا القارئ الخبير. بعبارات أخرى، إننا لا نقرأ أبدًا وحدنا: إن القراءة الخاصة لا تكون خصبة إلا إذا اقترنت بذاكرة، والتي من دونها لا يكون النقد ممكنًا، أي تكون هناك مواجهة مع قيمة عمل ما.

إن القيمة الأدبية، وهي غير معزولة عن النشاط النقدي، تقع دائمًا في حقل تلقي الأعمال المتضارب. وفي هذا الشأن، كان جورج بلان Georges Blin محقًّا إلى حد ما حينما اعتبر أن لوحة كوربي Courbet، **مغربلات القمح**، ترمز إلى النقد الذي تتبع وجهة نظره "المحور العمودي "[1]. بيد أن النقد لا ينحصر عند وجهة النظر "العمودية " هذه، بل يتوجب عليه أيضًا، وفق وجهة نظر "أفقية"، التعرف على روائع الحاضر، علمًا بأن المرحلة الراهنة هي مرحلة مستقبلية تجهل نفسها. ذلك هو "الاهتمام بالمتفرد " الذي كان يمارسه فليكس فنيون Félix Fénéon 1861 ـ 1944)، ناقد لا نظير له ، نجح في رحلته " لملاقاة قرنين من الزمن "[2].

كثيرًا ما يعمد النقد الجامعي، في حرص منه على الموضوعية، إلى الجمع بين نوعين مغايرين من المقاربات: قراءة مسماة *خارجية*،

(1) ج. بلان، مغربلة القمح؛ النقد، باريس، مينوي ، 1968 .

(2) ج. بولهان"، فليكس فنيون أو الناقد"، الأعمال الكاملة، ج 4، حلقة الكتاب الثمين، 1969 .

تعتبر العمل في علاقاته بالسياق الاجتماعي والتاريخي والسيري والنفسي ـ حينها يغلب على التحليل ظروف إنتاج وتلقي النص. وقراءة مسماة *داخلية* تتناول النص من زاوية الأشكال والدلالات التي ينتجها. وعلى نحو منهجي شيئًا ما يقترح توماس بافيل Thomas Pavel التمييز بين المقاربات *التعاقبية* التي تأخذ في الحسبان العمل داخل حركة التاريخ، وتلك *التزامنية* التي تقف عند اشتغال النص في لحظة معينة من التاريخ[1]. بيد أنه كيفما كان اهتمام طالب الأدب بهذه الأسئلة، فإن تقييم معارفه ينصب في الأغلب على مقولات تقنية تفقد حمولتها الابستمولوجية نظرًا لانفصالها عن سياقها، وبالأخص لانعدام الانكباب الشخصي على أمهات النصوص النقدية، وهذا ما تثبته ملاحظة أنطوان كومبانيون Antoine Compagnon:

> "من الصعب اليوم اجتياز مباراة بنجاح ما لم يكن المرء على إلمام بالتمييزات الدقيقة وبلغة علم السرد (السردلوجيا). إن المرشح الذي لا يستطيع القول هل المقطع النصي الذي بين يديه "متجانس" أو "متنافر الحكي"، "منفرد"، أو "تكراري"، "ذو تبئير

(1) توماس بافيل. تحولات وتوازنات النقد الفرنسي الحديث العهد. مجلة أدب. عدد 100. ديسمبر 1995 .

داخلي"أو "خارجي"، لن يقبل مثلما كان عليه الشأن في الماضي إذ كان يجب التمييز بين "القلب" Anacoluthe (خروج الكلام عن غير مقتضى الظاهر) و"المجاز المرسل" Hypallage ومعرفة تاريخ ميلاد مونتيسكيوه Montesquieu".

أنطوان كومبانيون. عفريت النظرية.
باريس. سوي. 1998. ص. 11.

ليس هدف هذا الكتاب أن يكون جردًا للمناهج، ولا نظرة شاملة على تيارات النقد الأدبي، بل إنه يقدم نفسه بالأحرى على أنه تمهيد للقراءة الشخصية للمتون النقدية وتأهيل لمواجهة الأسئلة التي يطرحها النص الأدبي على النقد. إن الفصل الأول يقترح فحصًا "للإرث" من خلال التقليدين الكبرين المتلازمين والمتنافسين: الفيلولوجيا والهرمنطيقا. وينظر الفصل الثاني لـ"النقد المعياري" الذي نشأ في العصر الكلاسيكي بصفته وعيًا بالإكراهات الشكلية والأيديولوجية التي تخبر الأعمال الأدبية. أما الفصل الثالث، "النقد في مرآة العلم"، فقد فرض نفسه مادام الحقل الأدبي، منذ القرن 19، لا يطمح فحسب إلى الاستقلال الذاتي بل وأيضًا إلى الشرعية الأبستمولوجية. وهذا يؤدي بنا إلى الفصل الرابع الذي ينصب على خطوات التأويل الكبرى التي يتبعها النقد المعاصر، وإلى الفصل الخامس الذي يشدد على الإسهام الرئيسي

لنظرية اللغة في قراءة النصوص. وأخيرًا، فإن الفصل السادس يفسح المجال للتفكير في الدور الأساسي الذي لعبه "النقد المقالي"، الذي مارسه الكُتّاب، في القرن العشرين.

يبقى أن عبارة " النقد الأدبي " ليست أمرًا بداهيًا وتتطلب شرحًا سوف يكون مختصرًا. إذ من جهة تستلزم المقولة الحديثة "أدب " "فضاء تقتسمه حدود "[1]. وبالفعل، فإن النقد الأدبي، شأن التاريخ الأدبي، كان بادئ الأمر نقدًا للآداب "الأجنبية أو القديمة وقد نشأ عقب الاتصال بالأجنبي". ونظرا لأنها كانت تعيش في المنفى مرغمة، فقد كتبتْ مدام دو ستايل Madame de Staël كتابها "عن ألمانيا" (1813)، فكان ذلك، وعلى نحو غير مباشر ، فاتحة للوعي بوجود أدب وطني، بصفته موضوعًا قابلًا للملاحظة من "الخارج". وقد تم تحيين هذه الأسئلة في دراسة بقلم باسكال كازانوفا[2] Pascale Casanova سنحيل عليها.

من جهة أخرى، نستطيع مشاطرة كلود ريشلر[3] Claude Reichler الرأي في أن التقليد الأوربي (منذ هوميروس) يتعرف

(1) د. هوليي. عن الأدب الفرنسي. باريس، بورداس، 1993.
(2) باسكال كازانوفا. الجمهورية العالمية للآداب، باريس، سوي، 1999.
(3) كلود ريشلر. "الأدب بوصفه تأويلًا رمزيًا". تأويل النصوص. باريس، مينوي، 1989.

على نص أدبي حينما يقوم هذا النص بتغيير نظرتنا للواقع، الذي يعبر دومًا من خلال الخطابات السائدة، من ميثولوجيا ودين وأخلاق، وأيضًا العلم حينما يصير هذا الأخير مجرد تبرير للنزعة العلمية.

هكذا ندرك على نحو أفضل تعقيد وكذا ضرورة مهمة النقد: فَهْمُ مَكْمَنِ اختلاف العمل الأدبي إلى ما لا نهاية له عن أي نص جاهز للاستعمال.

الفصل

الأول

1

إرث «القدامى»

سوف نعمد في هذا الفصل إلى تتبع ورسم الخطوط الكبرى للاستمرارية التي تميز الإرث الإبستمولوجي الذي من دونه لا وجود للنقد الأدبي الحديث. وإذن سنفحص على التوالي العلاقات بين الأدب والشعرية التي أنشأها أرسطو، مسألة الفيلولوجيا والنقد الأدبي، ومشكل تأويل الأعمال الأدبية من خلال التقليد (أو التقاليد) الهرمنطيقية.

1. أرسطو ومعايير العمل الشعري

إذا كانت لفظة *نقدي* (kritikos) في لغة أفلاطون تدل على ملكة التفكير والتمييز، الخاصة بالمُشَرِّع، والطبيب، أو الفيلسوف، فإن أرسطو ـ بخلاف أفلاطون الذي، مثلما هو معلوم طرد الشاعر من جمهوريته (الفصل III وX) ـ يُخْضِع للمرة الأولى أعمال الخيال للتمحيص العقلي. يعتبر كتاب الشعرية، وهو نص ذو طابع تعليمي كتبه حينما كان يدرّس بمدينة أثينا بين عامي 334 و323

قبل الميلاد، عملاً نظريًا ونقديًا كبير الأثر : من جهة ، يقوم أرسطو بوصف وتسمية "الأجناس " ، مفهوم استمر استعماله حتى أيامنا هذه، ومن جهة أخرى يؤسس منهجًا يبتدئ بتحديد موضوعه مفهوميًا، بعبارت أخرى، يصوغه نظريًا. إننا نرى من خلال ذلك الصلة بين النظرية والنقد، والتي مرارًا ما لا يتم إدراكها على نحو سليم.

وبالفعل، فإن المؤلفات التي تنتمي لـ"فن الشعر ذاته"، وفق "الأثر الخاص" بكل واحد من الأجناس التي تكونه، شأن "الملحمة، والشعر التراجيدي وكذلك الكوميديا[1]"، لا تقدم لنا معرفة عادية (مثلما في المؤلفات العلمية حتى ولو كانت منظومة)، بل إنها "تحاكي"، أو تمثل الحياة ، بدل إعادة إنتاجها:

---

(1) أرسطو ، الشعرية، باريس، كتاب الجيب، ص. 101.

" بالفعل، ما إن يطرق أحد موضوعًا في الطب أو في التاريخ الطبيعي، متوسلًا النظم والوزن ، فإن الناس يعتادون تسميته بالشاعر؛ ومع ذلك ليس هناك ما يجمع بين هوميروس وأمبدوقلس، عدا النظم والوزن، وهكذا من الصواب نعت الأول بالشاعر والثاني بعالم الطبيعة، وليس بالشاعر".

أرسطو. الشعرية. المرجع المذكور. ص. 102 .

بوضعه من بين أولى معايير العمل الأدبي (لأن الحديث عن "أدب" سوف يكون بكل دقة سابقًا لأوانه) معيار *محاكاة* الحياة، التي تفترض تمثيل ووضع مسافة مع العالم "الواقعي"، والتأثيرات الخاصة (بالأخص على صعيد المشاعر) لهذه العملية على الجمهور، فإن أرسطو، خلافًا لما يروج له بحّاثة القرن 16 و17 الفرنسي، لا يدعي بتاتًا وضع تشريع الإنتاج الأدبي للقرون الآتية). إن مسلكه يقوم ، خلافًا لذلك، على ملاحظة وإحصاء الممارسات اللغوية في اليونان الضاربة في القدم (منذ هوميروس). وبهذا المعنى فإن كتاب الشعرية يعد في الآن نفسه أول جرد نقدي وأول تحديد مفهومي للظاهرة الأدبية: وجراء ذلك فهو يكرس عددًا معينًا من الأعمال الماضية والمعاصرة من خلال ربطها بأسماء مؤلفين (هوميروس، سفوكلس ، إسخيلوس ، يوربيدس، أرسطوفان)، واستخراج مبادئ اشتغال خاصة بأجناس محددة (أي *كليات* universaux) تنتمي إليها هذه الممارسات ـ وفق منطق تصنيفي يستعيره أرسطو من العلوم الطبيعية، الذي هو واحد من مؤسسيها.

وسوف يكون من غير الصائب الحديث، بصدد أرسطو، عن نقد أدبي بالمعنى الحديث للكلمة (انظر الفصل 2). إلا أنه من الصحيح أيضا أن **الشعرية** يشكل المرجع الضمني لكل تفكير نقدي، مادام يؤكد على الطابع المبني والواعي للأعمال التي تكمن قيمتها وقوتها في المشاعر التي تثيرها عند القارئ وفي طريقتها التي بها تعقل وتمثل الشرط الإنساني: la mimésis المحاكاة) محاكاة أو تشكيل) الفعل ، أي "ذلك المجال الشاسع حيث الإنسان هو قبل كل شيء كائن اجتماعي يفعل ويعاني [1]".

وليس من قبيل الصدفة أن التفكير الأدبي المعاصر يتمسك بإرث **الشعرية**، سواء تعلق الأمر بالفيلسوف بول ريكور Paul Ricoeur الذي يبرز كيف أن "العمل المتخيل يساهم في جعل العالم الإنساني قابلًا للعيش، وأكثر فهمًا، رغم المحدودية الجذرية لكل فهم[2]"، أو بجيرار جنيت Gérard Genette الذي يشيد عليه شعرية الكليات التي له[3].

لكن الصلة، التي يقيمها أرسطو ظاهريًا بين الأخلاق والتقييم الجمالي للأعمال، قد اندثرت بسرعة من بعده: ما إن تم إدخالهما إلى روما، فإن كتابيه الكبيرين، المفصلين، **الشعرية والخطابة**، قد تم

---

(1) ج. ك. بانسون. أن يعيش المرء بوصفه شاعرًا، سيسيل، شان فالون، 1995، ص. 78 .

(2) بول ريكور، الزمن والحكاية، مجلد 3، باريس، سوي، 1985 .

(3) جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، باريس، سوي، 1979 .

تأويلهما بالمعنى المعياري وجعلهما في خدمة مثاليات الفصاحة والتكوين المدني التي سادت في الجمهورية ثم في الامبراطورية الرومانية. وبالتالي فمن خلال كتب شيشرون Cicéron البلاغية على الأخص، **الخطيب** (عام 51 ق. م) **ورسالة إلى آل بيزون أو فن الشعر**، لهوراس Horace (حوالى عام 14 ق. م)، وأخيرا الاثنى عشر كتابًا ضمن **قانون الخطابة** لكانتيليان (Quintilien 92 ق. م)، نقول من خلال ذلك صار فكر أرسطو الذي تم تحريفه ، تدريجيًّا، بمثابة ضمانة للسكولائية من القرن 12 إلى القرن 15، ولـ"فنون الشعر " التي رأت النور في فرنسا إبان القرن 16، وخاصة المذهب الكلاسيكي في القرن 17.

إن في مماثلتهم مجال الشعرية بمجال النحو والبلاغة، ولاسيما بفن التعبير في الشعر المنظوم، فإن المؤلفين آثروا صوغًا جماليًّا أو صوغًا شعريًّا للغة، في حرص منهم على إسباغ الشرعية على اللغة (وبالتالي النحو) الفرنسية بواسطة الأعمال الأدبية ، سيرا على هدي القدامى. ولذلك فإن معايير الحكم عندهم صارت بمثابة تعاليم، مثلما في **فن الشعر** لصاحبه توما سيبيي Thomas Sébillet:

"وهنا أيضًا، نلجأ إلى شعرائنا اليونان واللاتينيين. خطباء وشعراء . [. . .]. ومثلما أن خطيب المستقبل يستفيد من درس الشاعر، فكذلك الشاعر قد يغني أسلوبه، ويجعل من تربته العقيمة، أرضًا خصبة، بفضل دروس المؤرخين والخطباء الفرنسيين".

ط. سيبيي. فن الشعر الفرنسي. 1548. ضمن كتاب المفصل

في فن الشعر والخطابة إبان عصر النهضة. باريس. كتاب الجيب. 1990، ص. 60.

إن الطلاق الذي تم على هذا النحو منذ العصر القديم اللاتيني بين النقد والشعرية قد فصل لأمد طويل التفكير في لغة الحكم عن الأعمال، وبالتالي جعل النشاط النقدي يحصر تخصصه في جرد العيوب والمزايا، بالمعنى الكلاسيكي لكلمة "نقد" التي ماتزال رائجة حتى اليوم. إن الفحص المعجمي (ونحيل هنا على مقالة "نقد" في قاموس كنوز اللغة الفرنسية) يظهر هيمنة الصراع بين وصف وتقييم النصوص. ومن هذا الانشقاق التاريخي ينبثق ذلك المد والجزر الدائم الذي يعرفه النقد الكلاسيكي بين تعريف / تصنيف الأجناس، وتحقيق النصوص وتأويلها.

2. الفيلولوجيا والتاريخ الأدبي

بفضل الفيلولوجيا الإسكندرية التي نشأت خلال القرن الثالث قبل الميلاد، شهدت المعرفة الأدبية في العصر القديم أوج ازدهارها: قام النحوي أرسطارك السامطراسي Aristarque de Samothrace (220 ـ 143 ق. م) ببناء مكتبة الإسكندرية وصار أول "ناشر " لأعمال هوميروس. وهكذا صارت الفيلولوجيا، وهي الأخت التوأم للنحو، المُعين الضروري على نشر الأعمال، مادام تحقيق النصوص كان غرضه تكوين أدباء المستقبل، أو النحاة . إذ خلال هذه الفترة بالتحديد تم وصف المؤلفين المختارين باعتبارهم

نماذج وفق القانون الإسكندري تحت اسم kekrinoi، وهـي عبـارة يمكن ترجمتها بـ"مَن تم انتقاؤهم بعد التمحيص". وهـذه الكنايـة الصعبة سوف يتم ترجمتها لاحقًا في روما بكلمة ـ "الكلاسيكيين" ـ ولن يتوقف تعريفها عن التطور انطلاقًا مـن القـرن 17. وإلى هـذا الحد بالفعل، وحدهم القدامى (الكُتّاب الإغريق واللاتينيين) كانوا يتبوءون منزلة الكلاسيكيين.

ومع كتاب شارل بـيرو Charles Perrault **طبقـات الرجـال المرموقين الـذين شـهدتهم فرنـسا خـلال هـذا القـرن**، في جـزأين، (1669 ـ 1700)، فإن إدماج أسماء مـؤلفين معـاصرين جـديرين بمكانتهم ضـمن المـؤلفين الكلاسـيكيين (وحـدها الـصفة كانـت موجودة في القرن 17) فتحَ باب الـصراع عـلى الـسلطة في التـاريخ الأدبي، وبالتالي على تحديد المعايير والمناهج النقدية (انظر أدناه).

إلا أن هذه المنـاهج تُـستمد في فرنـسا، منـذ القـرن 16، مـن تقليدين متنافسين يستندان إلى تصورين مختلفين للنـصوص، وهمـا يستمران حتى أيامنا هذه. **التقليد البلاغي** الذي يدرس الأدب وفق مقولات عامة (أجناس، تقنيـات سرديـة، صـور بلاغيـة، بنيـات) باعتبارها كليات. و**التقليد الفيلولوجي**، خلافًا لـذلك، هـو تقليـد تاريخي، متعمق، إنه يتبنـى وجهـة نظـر الخـاص، ويهـتم بتفاصـيل النص، في نوعيته وماديته.

في القرن 19، ازدهرت البلاغة وسـط الجامعـات والمـدارس الثانويـة التـي سـن قوانينهـا نـابوليون عـام 1803، إلى أن فقـد

مصداقيته بعد هزيمتـه بـسُدانْ Sedan عـام 1870. "فيلولوجيـا جديدة"ـ مستمدة من النحو المقارن ومن المنهج التـاريخي ـ سـوف تفـرض نفـسها في التعلـيم العـالي ثـم في المـدارس الثانويـة (انظـر الفصل2، 3. 1). وبخلاف البلاغيين الذين يـسعون، مـن خـلال النص، إلى تحديد طبيعة الحدث الأدبي في كليته، فـإن الفيلولـوجيين يـبرزون أن العمـل "يُفَـسَّر" بظـروف إنتاجـه الخاصـة (الـسيرية، الثقافية). وبفضل **الطبعات النقدية** للأعمال المرفقـة بـشروح وافيـة (أو "الهوامش النقدية ")، فإن الفيلولوجيا أوجدت لنفـسها أيـضا مهمة "تحقيق"النص، مثلما تشهد على ذلك طبعة "مكتبة لابليـاد": ضـمان أصـالة النـصوص، وفي الآن نفـسه إظهـار البعـد التـاريخي للمخطوطـات، بفـضل إعـمال أدوات إجرائيـة مثـل "تـأريخ النصوص" و"المصادر" و"الحاشية" ـ التي تـرتبط جميعهـا بنـشأة النص. وكان كل تلميـذ بالمـدارس الثانويـة يخـضع للتأهيـل لهـذه المسائل حينما كان يعرض عليه كمثال حالة **خواطر** باسكال Pascal في طبعـة برانـشفيغ ولافومـا Brunschvig et Lafuma. وسـوف نرى فيما بعد كيف أن التكوينية (التوليدية) النـصية الحديثـة العهـد تواصل وتحول عمل الفيلولوجي عبر صوغ مقولة المخطوط نظريًّـا في ضوء إنجازات البلاغة الجديدة والشعرية (انظر الفصل. 4).

ورغم ذلك فإن المنهج الفيلولوجي ـ الذي من دونه يـستحيل نقل المعنى الحرفي للنصوص ـ سوف يـؤازره المـسلك الهرمنطيقـي الذي رأى النور منذ العصر القديم، عندما يتم وضع مشكل تأويـل

النصوص، وبخاصة النصوص المؤسّسة (الميثولوجية أو الدينية).
إن هذا المسلك المكوِّن للنقد الأدبي الحديث لا يستدعي فحسب التحليل الدقيق للغة التي كُتِبَ بها النص، بل يستلزم مقصدًا للنص متواريًا خلف معنى الكلمات الواضح.

3. التقليد الهرمنطيقي: المقصد المتواري خلف المعنى

لقد طُرِح مشكل تأويل النصوص القديمة بادئ الأمر في أثينا من أجل شرح ملحمتي هوميروس، الإلياذة والأوديسا واللتان صارتا غريبتان عن معناهما الأصلي:هل يتعلق الأمر هنا بقصة، بأسطورة، بموعظة، أم بفلسفة؟ إجابة ممكنة قد تتم عبر التأويل الرمزي، أي عبر فرضية وجود مقصد أعلى. وسوف يصير هذا المسلك في الإسكندرية موضوعًا لعلم حقيقي، علم تأويل النصوص، بعد أن فرغ العلماء اليهود الهيلينيون من الترجمة الأولى للتوراة (أو القانون الموسوي) إلى اليونانية، والتي ظلت بعيدة عن معناها الأصلي. "أصل" مرتبط بالسياق المشترك بين المؤلف وقرائه الأوائل. أصل يُعَدُّ دائمًا ومسبقًا بمثابة اشتغال.

ودون طرق الأسئلة المتصلة بطبقات النص الكرنولوجية التي تستمر على امتداد سبعة قرون، نذكر فحسب أن مشكل معنى الكتابات المقدسة مرتبط ببعدها التاريخي (وهذا يطرح مشكل دلالة النص الأولى) وبرسالتها الروحية -التي يسميها المفسرون المسيحيون أحيانًا بالمعنى الباطن أو الصوفي- وهو بطبيعته محجوب عن القارئ العادي.

إن استجلاء مثل هذا المعنى الكامن خلف المعنى في النص يستدعي إذن علاقة خاصة بالعلامات التي تؤلفه، ويتم التعامل مع هذه العلامات باعتبارها رموزًا لواقع مغاير، كوني، أخلاقي أو إلهي، بعبارة أوضح، بصفتها تَعاليًا أولًا إزاء محايثة النص. إن هذا المسلك، المعروف عند اليونان، تم تطبيقه للمرة الأولى من طرف فيلون الإسكندري Philon d'Alexandrie (حوالي 20 ق. م - 50 للميلاد) على الترجمة اليونانية للتوراة بصورة مقنعة جدًا إلى حد أن المفكرين المسيحيين عملوا على نشره وتعميمه على العهد الجديد.

إن الصياغة الجذرية لمبدأ القراءة هذا تم اقتراحها في *رسالة إلى آل كورانثيا*، عن "الحرف الذي يقتل والروح الذي يحيي "(الرسالة الثانية، III، 6). لكن هذه القراءة التي يُشَرِّعُها السعي وراء معنى النصوص المقدسة، هي في حقيقة الأمر نابعة من الفيلولوجيا، وفي الآن نفسه من فن نوعي: القراءة الهرمنطيقية (من الكلمة اليونانية hermèneia (تجلِّي المعنى) . وسوف تكون لها حظوة كبيرة في القرن 17 عند مفكري الثقافة الجانْسينِيَّة Janséniste. وهي فن متطلب، قبل كل شيء، مثلما سوف يكتب باسكال ذلك : "خطآن اثنان. أولًا، اعتبار كل شيء حرفيًّا. ثانيًا. اعتبار كل شيء روحيًّا[1]".

ورغم ذلك، فإن التفسير أو الهرمنطيقا الإنجيلية بافتراضها وجود "معنى خلف المعنى"، لم يكن في وسعها تفادي مسألة

(1) باسكال. خواطر. 284، طبعة فليب سيليي، باريس، كلاسيك غارنيي، 1991 .

السلطة ـ اللاهوتية، الثقافية أو السياسية ـ التي تجيز، في نهاية المطاف، التأويل الهرمنطيقي. وللحرص على احترام معتقدات الكنيسة فإن التقليد السكولائي في العصر الوسيط قد حدَّ على هذا النحو من مخاطر القراءات الاعتباطية أو الموغِلة في الذاتية وقنَّن في الأغلب التفسير الموروث عن آباء الكنيسة في أربع مستويات للقراءة ـ حرفي، رمزي، أخلاقي وباطني ، وهذه صيغة تفترض صدقيتها وديمومتها شريحة قراء محدودة ومتخصصة في تأويل الكتاب المقدس.

ومن خلال جعلها القراءة الفردية للإنجيل ممكنة، فإن حركة الإصلاح، مستفيدة في ذلك من انتشار الكتاب المطبوع، سوف تستدعي قارئًا جديدًا ، سيتعرف على نفسه في الصراع الذي قاده فلاسفة الأنوار. وفي نهاية القرن 17، فإن العمل الهدَّام الذي قدَّمه البروتستانتي بيير بايل Pierre Bayle، مؤلف أول **قاموس تاريخي نقدي** (1697)، خير مثال عن روح التمحيص الحر (المتحرر من الهرمنطيقا بصفتها مبحثًا في خدمة اللاهوت) والذي سوف يجعل منه كُتَّاب *الموسوعة* منهجًا حقيقيًّا للتفكير.

ولأنها وريثة عصر الأنوار بدورها، فإن الهرمنطيقا الأدبية الحديثة انطلاقًا من اقتضاءات نظرية نابعة من العلوم الإنسانية، سوف تستحوذ جزئيًّا على إرث الفيلولوجيا والتقليد الهرمنطيقي ـ كل مدرسة تأويل موضوعاتي ، تحليل نفسي ، سوسيولوجي ـ

توازي بالتالي تيارًا نوعيًا للنقد التأويلي (انظر الفصل 3). لكن، في خضم تجديد النقد التأويلي - الذي يتمثل في ازدهار "النقد الجديد" في سنوات 1960 - ينبغي أن نرى امتدادًا للفيلولوجيا الهرمنطيقية الألمانية، والتي أرسى قواعدها في نهاية القرن 18 الفيلسوف الألماني فردريك شليرماشر Friedrich Schliermacher 1768 - 1834).

وتتمثل الفيلولوجيا التقليدية، كما رأينا سابقًا، في تحديد المعنى الحرفي لنص ما وذلك باستعادة الأساس التاريخي المشترك بين المؤلف وقرائه الأوائل، نافية على نحو مفارق أن تكون للنص القدرة على مواصلة توفير الدلالة على مر التاريخ. كيف السبيل إذن لسد الفجوة التاريخية بين الذات وموضوعها، تلكم هي مهمة المنهج الهرمنطيقي الذي يسلم بوجود مؤوّل قادر عبر **التقمص empathie** على تبني فرضية شاملة حول معنى النص وتصحيح هذه الفرضية بتحليل النص في أدق وظائفه، بحيث يقترح "فهمًا" كاملًا للكل. وتعرف هذه القراءة باسم "الحلقة الهرمنطيقية"[1]، وهي منهج، رغم ثرائه الشاسع ونتائجه التي لا منازع لها، قد أثار جملة من الاعتراضات:

- إنه يفترض قيام مشروع تأويل العمل في كله، وهو مشروع أقرب إلى التنجيم، منه إلى شيء آخر.

(1) سوف نعرض لدراسة جان سطاربينسكي " الهرمنطيقي وحلقته"، العين الحية، ج2، باريس، جاليمار، 1967 .

- إنه يتصور النص باعتباره متجانسًا، أي بوصفه كلًّا منسجمًا مع أجزائه (الهرمنطيقي يقدم نفسه على أنه علمي): بيد أن النص الأدبي الحديث يرفض أحيانًا فكرة الانسجام القبلي.

- إنه يرسي القراءة بصفتها انصهارًا بين الذات والموضوع (إن الهرمنطيقا، وهي بذلك رهينة أصولها اللاهوتية، تُعَدُّ كليانية، جامعة ومناهضة للتاريخ).

- ومع ذلك، وهنا مكمن قوتها حتى أيامنا هذه، إنها تتشبث بفرضية مقصد المؤلف. وسوف نرى (انظر الفصل 4) كل ما يدين به "النقد الجديد " لمقتضى المقصد هذا (نقد الوعي، المرتبط باسم مدرسة جنيف، النقد الموضوعاتي والبنيوي الذي يمثله كتاب بارت **عن راسين** (1963)، نقد "المشروع الأصلي" مثلما يسعى سارتر إلى إعادة رسمه عند فلوبير (انظر الفصل 5).

قد نجازف بالتبسيط، ونقول إن النقد التأويلي المعاصر، ظنًّا منه العودة إلى العمل l'oeuvre، فإنه قد وسَّع على نحو مفارق نفوذ المؤلف، بوصفه وعي ظاهراتي phénoménologique، أو باعتباره لا وعي تحليلنفسي، شأن بارت الذي اتهمه ريمون بيكار Raymond Picard باستبدال البنيات الأدبية الخاصة لأعمال راسين ببنيات سيكولوجية، سوسيولوجية، وميتافيزيقية، إلخ[1].

(1) ر. بيكار. نقد جديد أو خداع جديد. باريس. بوفير. 1965 .

ومن المفارقة أن أعمال جان بولاك Jean Bollack غير المعروفة كثيرًا لدى الأدباء والفلاسفة، تجسد (منذ تأسيس مركز البحث الفيلولوجي بمدينة ليل Lille سنة 1967) تحديثًا للفيلولوجيا الهرمنطيقية التي "تنبني على الفكرة القائلة بأن فهم نص ما يفترض أيضًا التساؤل عن القراءات التي كان هذا النص موضوعًا لها على امتداد تاريخه وتلقيه[1]". إن الهرمنطيقا الفيلولوجية عند ج. بولاك هي نقد للفيلولوجيا الوضعية (التي تعتبر النصوص مجرد وثائق تاريخية)، كما أنها تعتبر نقدًا للهرمنطيقا التقليدية (الأفلاطونية أو المسيحية) التي حجبت نصوص العصر القديم الكبرى. إن جان بولاك لا يدعو فحسب إلى إعادة قراءة أمبدقلس Empédocle، وهيرقلطس وأبيقور عبر إظهار أن تفكيرهم كان يتعارض مع منظومات التأويل السائدة، بل وكذلك مع منظومات الشعراء المعاصرين البارزين، أمثال بول سيلان Paul Celan الذي تم إلحاقه لأمد بعيد بتأويلات الفلاسفة الوجودية.

وفي المقابل، فإن النقد الأدبي الأوروبي يظل مَدينًا على الدوام بقدر كبير إلى التقليد الفيلولوجي الألماني، من خلال ممثليه البارزين، ونقصد إريك أورباخ وليو شبيتزر Eric Auerbach، Leo Spitzer.

---

(1) جان بولاك. معنى ضد معنى. كيف نقرأ؟ حوارات مع باتريك لوريد. معبر الريح. 2000، ص. 21 .

4. إريك أورباخ وليو شبيتزر: الفيلولوجيا الألمانية.

بما أن مضمون كلمة "فيلولوجيا " واسع جدًا على نحو محسوس في اللغة الألمانية والإيطالية أكثر مما هو عليه في اللغة الفرنسية، يجب التذكير بأن هذا العلم الجديد (وهذا عنوان كتاب الإيطالي جيانباتستا فيكو Gianbattista Vico، la Scienza nuova، 1724، ترجمة أورباخ سنة 1924) كان يبشر بظهور يوتوبيا: معرفة الإنسان في نموه الثقافي الجمعي ، فالـ"فيلولوجيا " تضم البحاثة والنحاة، والمؤرخين، والشعراء. إن الأدب (بمعية اللغة) صار بفضل ذلك معادلا للحضارة، وصار النقد الأدبي ـ أي الفيلولوجيا ـ مؤولها المفضل.

في مؤلفه العظيم Mimèsis[1] (محاكاة) يوسع أورباخ معنى مفهوم المحاكاة الأرسطي (المقتصر على الفن الدرامي) ليشمل مجموع الأشكال السردية الأوروبية، مع تركيزه على "الإمساك بالمفعول المضاعف، بأشكاله الأشد تنوعًا ، الذي به يشد النص الناس الذين عايشوه، والفضاء الداخلي للكون الذي ينتمون إليه[2]".

بتفاديه لكل تبسيط مفرط، ولكل تعميم، قام إ. أورباخ

(1) إ. أورباخ محاكاة. تمثيل الواقع في الأدب الغربي، 1946، باريس، جاليمار ، "تيل" .

(2) بول زيمتور. "إريك أورباخ أو مديح الفيلولوجيا"، مجلة الأدب، عدد 5، فبراير 1972، ص. 112 .

(1957 . 1892) بتأويل الظواهر الأدبية من أجل استخراج التفكير الرمزي عند تجمع بشري أو فئة اجتماعية، منذ الملحمة الهوميروسية إلى رواية فرجينيا وولف Virginia Woolf. وعلى امتداد بحثه الاستقصائي، يظهر كيف أن الوعي، حسب الزمن والأمكنة، الذي تكونه جماعة عن نفسها يتغير مثلما تتغير أشكال الكتابة "الذي يمثل أصلها ووسطها ونهايتها" إننا ندرك عند قراءة هذا المؤلف الرائع عن القراءة كيف أن الأدب، من منظور "الفيلولوجيا" الألمانية يشكل وسيلة أصيلة للمعرفة.

هي المعاصرة لمنجز إ. أورباخ، تسعى *دراسات في الأسلوب*، لصاحبها ليو شبيتزر (1960 ـ 1887) إلى التعرف على روح كاتب ما انطلاقًا من لغاته المميزة[1]" . في تعاملها بالقدر نفسه من الجد مع تفصيل لغوي أو معنى عمل فني ما[2]، فإن أسلوبية ليو شبيتزر، مدعومة في ذلك بثقافة قارئ عظيم، كانت هي أول مَن عمل على "جسر الهوة بين اللسانيات والتاريخ الأدبي "[3]. في قيامها على فرضية أن الشكل الداخلي يخبرنا عن العمل في كليته، تتدرج أسلوبية شبيتزر وفق "حركة ذهاب وإياب" من دراسة تفصيل في اللغة إلى "رؤية العالم" لدى المؤلف Weltanschauung . ومع أنها

(1) ل. شبيتزر. دراسات في الأسلوب. الترجمة الفرنسية، جاليمار، 1975، ، ص. 54 .

(2) المرجع السابق، ص. 64.

(3) المرجع السابق، ص. 57 .

تتسم بالدقة، وبمظهر متواضع، فإن دراسات شبيتزر تنبني على مقولة العمل بصفته منظومة: وسوف يكون من المفيد قراءة "عادة أسلوبية - الاستذكار عند سيلين Céline[1]" وأيضًا "الأسلوبية والنقد الأدبي[2]".

إن أبحاث أورباخ وشبيتزر ألهمت أجيالًا من الباحثين، أمثال سطاروبنسكي، جان بيير ريشار أو جان كلود ماتيوه Jean Starobinski، Jean-Pierre Richard، Jean- Claude Mathieu (انظر أدناه الفصل 4 و5) الذين ساهموا على نطاق واسع في تعميق ما يسمى "رؤية إلى العالم" عند المؤلف، بأدلة نصية.

(1) ضمن: الفرنسية الحديثة، 3، 1935.

(2) ضمن: النقد، 98، 1955.

الفصل

الثاني

2

النقد المعياري في الميزان

إن النقد المسمى بالمعياري، المرتبط تاريخيًا بمقولة الكلاسيكية، يجعل من جودة اللغة معيارًا حاسمًا لتحديد جودة النص الأدبية. لكن هذه المقولة المُرَكَّبة لم تظهر في فرنسا إلا في القرن 19 حيث جددها سانت بوف Sainte-Beuve في مقال من *أحاديث الاثنين* - "من هو الكلاسيكي؟" - نشر سنة 1850: الكلاسيكي كاتب تحدَّث بأسلوب جديد وعتيق، معاصر بسهولة لكل الأجيال". وبالنسبة للكاتب إيطالو كالفينو Italo Calvino، فإن انخراط مؤلف قديم أو حديث في استمرارية ثقافية معينة تجعل منه كلاسيكيًا، بمعنى أن منجزه "يثير دون انقطاع ركامًا من الخطابات النقدية، والتي يتخلص منها باستمرار[1]". لكن يبقى أن النقد الأدبي، في القرن 17 و18، يبين للجمهور المثقف أنه يجب قراءة

(1) كالفينو. الغاية من قراءة الكلاسيكيين. الترجمة الفرنسية، باريس، سوي، 1993.

المؤلفين الذين تعتبر "أعمالهم بمثابة مثال" (وهذا هو التعريف الذي يقدمه قاموس روبير الكبير لكلمة "كلاسيكي") في "الأقسام الدراسية les classes " (وهذا تعريف فيرتيير Furetière في قاموسه الكوني، 1690). إن هذا المنعطف المعياري ـ الذي شكّل قطيعة مع حرية القارئ مثلما كان مونتين Montaigne يتصورها ـ هو بلا ريب مقدمة لتدريس الأدب بصفته نَقْلًا وتوارثًا لـ"روائع الأعمال".

1. مفارقات النقد المعياري:

1.1 شفرات الإبداع الأدبي:

بعد استعمالها للمرة الأولى سنة 1565 من طرف النحوي هنري إيتيان Henri Etienne في مصنفه في ما بين **اللغة الفرنسية والإغريقية من ملائمة**، ظل معنى كلمة نقد خلال القرن 16 و17

تابعًا على نحو وثيق لإعادة اكتشاف مصنفات العصر القديم الكبيرة التي كانت تبدو لمونتين غريبة عنه: "بالنسبة لي، أنا الذي أود أن أصير حكيمًا، وليس عالمًا أو فصيحًا، فإن هذه التعاليم المنطقية والأرسطية غير مناسبة[1]".

بعد أن تم جعلها في القرن اللاحق بمثابة منظومة لقواعد الإبداع الأدبي على يد خبراء اللغة ("أهل الاختصاص")، مثلما على يد أغلب كتاب الدراما الكلاسيكيين، صارت شعرية أرسطو الضامن للنقد العالم، إلى حد أن "المنظرين هم مَن دعم وقدم مبادئ الأدب الجديد. وقبل تحققها في أعمال رئيسية، فقد أبانت الكلاسيكية عن نفسها في أعمال النقاد"، حسب ما لاحظه أنطوان آدم Antoine Adam[2]. وعلى هذا النحو قام الأكاديمي جان شابلان Jean Chapelain، الناقد والشاعر، الذي كتب **مشاعر الأكاديمية حول "السيد Le Cid"**، بوضع قاعدة "الأربع والعشرين ساعة"، التي سيتَّبِعها كل كتاب الدراما الفرنسيين في منتصف القرن، مثلما هو الحال بالنسبة لقاعدة "التقليد imitation"، وفق تأويل مختزِل للمحاكاة عند أرسطو:

(1) م. دو مونطين. "عن الكتب، المقالات. الكتاب الثاني، الفصل العاشر، باريس، جاليمار. "خزانة لابلياد"، ص. 393 .

(2) أنطوان آدم. العصر الكلاسيكي، ج 1 ، 1660 . 1624 . باريس. آرثو، 1968 . ص. 109 .

"إذن أضع كأساس كون التقليد في كل القصائد ينبغي أن يكون كاملًا إلى حد لا يظهر معه أي اختلاف بين الشيء المُقَلَّد والشيء المُقَلِّد؛ لأن الأثر الرئيسي لهذا الأخير يتمثل في أن يقدم للذهن، لتطهيره من شهواته المختلة، الأشياء وكأنها حقيقية وحاضرة".

ج. شابلان، "رسالة إلى أنطوان جودو حول قاعدة الأربع والعشرين ساعة". نشرها أ. آدم. مرجع سابق. ص. 223.

وهكذا فإن المقولات النقدية في الكلاسيكية الفرنسية ـ تقليد الطبيعة، تطهير "الشهوات المختلة" ـ التي تتسع لتشمل كل الأجناس الشعرية، تحرف مسار مفهوم المحاكاة الأرسطي (بوصفها تمثيل ـ إبداع) لفائدة تصور أفلاطوني للشعر باعتباره تقليدًا ـ نسخًا للأفكار في خدمة التربية والفضيلة المدنية، وهذا تصور تم عرضه في الكتاب العاشر، 597 د ـ 601 ب، من جمهورية أفلاطون، الذي سنرجع إليه.

إن تحويل دور النقد الأدبي نحو الدفاع عن أخلاق الدولة هو تصرف فرنسي محض، ويدخل في إطار مشروع التوحيد اللغوي والسياسي للمملكة. إن تأسيس الأكاديمية الفرنسية من طرف

ريشليوه Richelieu سنة 1634 يمثل مرحلة حاسمة منه، إذ يمكن للأكاديمية أن تقرر في "المعنى الصحيح " للنص، وترسيخ القواعد التي يجب عليه اتباعها، وبكلمة واحدة تعزيز تشريع أدبي حقيقي: مشاعر الأكاديمية حول "السيد 1637 "Le Cid) تمثل سابقة مشهورة عن ذلك.

لكن الأحكام الرسمية المنصبة على الإبداع الأدبي تنبني بدورها على معايير لغوية أو نحوية ("ويعد الشرح الذي قام به ماليرب Malherbe لشعر ديبورت Desportes سنة 1606 النموذج الأصلي لنقد الائتلاف ذاك) كما تنبني على التطبيق الصارم لتعاليم مستقاة من شعرية أرسطو، بل ومن فن الشعر لصاحبه هوراس Horace. وبتوليفه للمثالية الكلاسيكية، فإن كتاب بوالو Boileau، فن الشعر (1674) هو كتاب دليل غريب للكاتب المتشائم، المتعصب للقواعد التي تثري كل منجز عظيم. فالأجناس الشعرية قد صنفت فيه، من الرواية الرعوية إلى الفودفيل الهزلي وفق هرمية الذوق، لكنه لا يقصي أي جنس من الأجناس الحديثة (النشيد الثاني). أما عن المسرح، فإذا كانت التراجيديا هي الجنس الأسمى، فليس في مكنتها خرق آداب اللياقة: "لا تقدموا للمتفرج أبدًا شيئًا لا يصدق / فما هو حقيقي قد يبدو أحيانًا غير محتمل الوقوع / (فن الشعر، النشيد الثالث، البيتان 47. 46) ــ ولا التورط في العالم السفلي للروائي romanesque: "وتحاشوا صغائر

أبطال الروايات" (المرجع السابق) وباسم فن الكتابة، يطالبُ بوالو بضرورة ممارسة الكاتب للرقابة الذاتية :" لقد سبق وقلت لكم ذلك، لا تنفروا من الرقابة عليكم / وبخضوع للعقل، قوموا بالتصويب اللازم دون تذمر "(النشيد الرابع. البيتان 60. 50). ونستطيع تفهم أن اسم بوالو نفسه يشكل نقطة فاصلة، حتى عند كتاب القرن العشرين. إذ يهديه ميشو Michaux سخريته اللاذعة (مَنْ كُنْتُه، 1927). أما كونو Queneau فقد تبنى فن الشعر: "إحدى أعظم روائع الأدب الفرنسي "[1].

يبقى أن الوعي الحاد بقواعد الكتابة، الذي يمثل فرادة الكلاسيكية الفرنسية، قد تم تشبيهه خلال القرن 18، بمعيار ذوقي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، بينما كانت الأشكال الأدبية تتحرر من النماذج القديمة. وهكذا بإدخال فولتير Voltaire للنزعة الأكاديمية في النقد الأدبي في القرن 18، يعهد بحماية معبد الذوق خاصته إلى الـ"نقد"، إله جديد ضامن للنظام في الآداب وفي اللغة:

> " لأن النقد، صاحب النظرة الصارمة والصائبة
> يحفظ مفاتيح هذا الباب العظيم، وبذراع من حديد
> يصد هجمة الشعب القوطي الهمجي".

فولتير. معبد الذوق. مختلطات. باريس. جاليمار. "خزانة لابلياد" ص. 141.

---

(1) ر. كونو. الكتاب المشاهير. الجزء الثاني، باريس، جاليمار، 1956.

2 .1 النقد الكلاسيكي باعتباره حرصًا على الأشكال:

ومع ذلك، فإن النزعة المطلقة في القاعدة التي تميز "القرن العظيم" الرسمي كانت تفرز تناقضاتها الخاصة، مادام مشكل "القاعدة" في الفن لا يمكن حله بسلطة أخلاقية أو سياسية، ولكنه يدخل فقط ضمن مشروع الكاتب الواعي بالقواعد التي تجعل من كل عمل شكلا متفردا. وهكذا فإن الأعمال الكبرى في المسرح الكلاسيكي، رغم تلاؤمها الشامل مع القواعد المستوحاة من القدامى، كانت مرارًا مصدرًا للمكائد والسجالات ـ بدء بمسرحية كورنيي Corneille "السيد" عام 1637 وصولا إلى "فيدر" راسين عام 1677 ـ جراء الحرية التي كانت تبديها في استخدام شفرات تمثيل الحدث.

ذلكم هو الأثر الذي خلفته "*خطابات القصيدة الدرامية* الثلاثة" التي تلامس أغرب وأهم أسئلة فن الشعر "التي نشرها كورنيي عام 1660". وبإحالته خصومه على وثوقيتهم الخالصة، فإنه يقصد فعلًا استبدال حججهم المعتمدة على سلطة ما بنقد حقيقي مبني على تطور الأشكال: "من الثابت أن هناك تعاليم، مادام هنالك فن، لكن من غير الثابت ما هي هذه التعاليم. هناك اتفاق على اسمها دون اتفاق حول الشيء الذي يدل عليه هذا الاسم، ويتم الاتفاق على العبارات لمنازعة دلالتها"[1].

---

(1) ب. كورنيي. "خطاب حول فائدة وأقسام القصيدة الدرامية" ضمن الأعمال الكاملة، باريس، سوي. 1963. ص. 821 .

موليير، بخلاف ذلك، سوف يلجأ في المشهد السادس من **نقد مدرسة النساء** إلى حجة تفلت عمدًا من معايير الجميل: " فلنرخي الحبل للأشياء التي تهزنا من الأحشاء"، بينما راسين في مقدمته لبيرنيس (Bérénice 1670)، لا يتوقع من مسرحيته سوى "أن يُشْعِر كل شيء فيها بذلك الحزن العظيم الذي يشكل متعة *التراجيديا*".

وأخيرًا، إذا صح أن مجهودًا تنظيريًا لا سابق له يرافق (مثلما أنه يكبح) الإنتاج المسرحي في القرن 17 الفرنسي، فإن هذا الانكفاء السلطوي لا ينبغي له أن يحجب النقد المناوئ الذي يثيره الإنتاج الروائي المنبثق من التيار الفكري الماجن libertin. وسوف نكتفي هنا بالتذكير بدور شارل سوريل (Charles Sorel 1599 ـ 1674)، مؤلف **حكاية فرانسيون الهزلية الحقيقية** (1623) وأيضًا **الخزانة الفرنسية** (1664) و**في معرفة الكتب الجيدة** (1671)، وهما مصنفان نقديان. ولأنه يأخذ في الحسبان البعد التاريخي والبعد الاجتماعي للإنتاج الأدبي لعصره، يعتبر سوريل رائدًا لنقد أدبي مايزال مهمشًا، نقد مُعَادٍ للوثوقية وللرقابة، والذي يبشر بالمثقف الحديث.

وليس من الغريب أن هذا التطور الذي عرفه النقد الأدبي يمر عبر الدفاع عن الرواية "هذا الحيز الترابي حيث يتم تعليق الحكم الأخلاقي" مثلما كتب ذلك ميلان كونديرا Milan Kundera في

الوصايا المغدورة[1]، أو ذلك "التدنيس " الذي يجعل من المجتمع الأوروبي "مجتمعَ الرواية". وعلى هذا النحو، تقوم **رسالة في أصل الروايات** للبحَّاثة بيير دانييل هيي Pierre Daniel Huet بوضع نقد "أنثربولوجي" حقيقي للجنس الروائي، الذي ينبغي البحث عن أصله الأول في طبيعة الإنسان المبتكِر، المحب للأمور الجديدة والخيالية، الذي يرغب في التعلم وتوصيل ما ابتكره وتعلمه، وهذه النزعة أمر مشترك بين كل البشر في كل الأزمنة وكل الأمكنة[2]".

2. من الجمالية إلى النقد العلمي:

إن ضرورة النقد الأدبي لن يتأسس قطعًا على تصور جامد للجميل، ولا على تمثل معياري للغة وللمجتمع حصرًا، وإنما على المشاعر التي يحسها المتفرج أو القارئ، سوف تشكل مصدرًا للنقد الجمالي الذي نشأ في منتصف القرن 18، وبخاصة في اتصاله بنقد الفن.

وموازاة مع ذلك، وبفضل موسوعة l'Encyclopédie، ديدرو ودالمبير d'Alembert،Diderot ، (ظهر المجلد الأول سنة

---

(1) م. كونديرا. مرجع مذكور، ص. 14 .

(2) ب. د. هيي. رسالة في أصل الروايات. نشر المئوية الثالثة 1669 ـ 1969، باريس، نيزي، 1971، ص. 51 .

1751)، أخذ في التشكل خطاب من النوع العلمي حول اللغة (انظر المقالات بمدخل "النحو" في الموسوعة التي سوف تمثل أدوات ثمينة بالنسبة للنقد الأدبي ذي التقليد البلاغي. وهكذا، تم عام 1730 نشر **مجازات Figures** *عالم النحو* ديمارسي Dumarsais (مؤلف المقالات الخاصة باللغة في الموسوعة)، متبوعًا **بالكتاب الوجيز لدراسة المجازات أو عناصر علم الكلم والمصنف العام في صور الخطاب**، لبيير فونطانيي Pierre Fontanier (اللذان تم نشرهما من عام 1818 إلى 1827، لفائدة المدارس الثانوية والجامعات) وبذلك اسْتُكْمِل بناء أكبر نموذج لتحليل ولنقد اللغة الأدبية تم إنجازه في القرن الأسبق، وذلك بتمكينه من نحو للتعبير أو "صور" بلاغية:

> "قد يسأل البعض إذا كان من المفيد دراسة ومعرفة الصور البلاغية، سوف نجيبه، نعم، ليس هناك ما يفوق ذلك فائدة، بل وضرورة، لمن يريدون اقتحام عبقرية اللغة، وسبر أغوار الأسلوب [. . .]. إن عدم السعي لمعرفة ذلك، سوف يعني التخلي عن معرفة فن التفكير والكتابة بما فيه من رقة ودقة: وسوف يقارب ذلك التخلي عن معرفة قوانين ومبادئ الذوق".

فونتاني. صور الخطاب. باريس. فلاماريون. 1977. ص. 67.

إن هذا الجرد المنظَّم من الأمثلة "المأخوذة عن أفضل كتّابنا"، والتي ترقى لدرجة العلم "بعجائب صنعة لغة الكلام "[1]، نابع من جمالية تنبني على المعرفة الموضوعية بالخصائص الداخلية للخطاب "الجميل"، أي على "الذوق"، معيار حكم يغض النظر عن الذات وعن الموقف الذي تتبناه هذه الأخيرة إزاء الموضوع الأدبي. ولذلك السبب فإن النقد الأدبي الرسمي للقرن 19، المتشكل من تعليم تلك البلاغة، ظل معاديًا عمومًا للمبدعين الحقيقيين، أي لمبتكري الأساليب، من الرومانسيين إلى الرمزيين.

ولذلك ينبغي أن نبحث عن علامات تغيير وجهة نظر العمل، في *طليعة* الأدب مثلما سوف يحدث ذلك مرارًا خلال القرن 19 وبداية القرن العشرين ـ في نقد الفن ـ وليس على هامش هذا الأدب. ووجهة النظر هذه هي وجهة الجمالية، المبحث الذي يعتبر *الإحساس* بالجميل، ذي الماهية الذاتية، الذي يخلفه العمل الفني بصفته موضوع تفكيره الخاص والمستقل. وهو صاحب تكوين تاريخي، مطلع على الفلسفة الحسية الإنجليزية، يعتبر القس دي بوس l'abbé Du Bos مؤلف أول مصنف في الجمالية غير الوثوقية (**تأملات في الشعر وفن الرسم**، 1719)، الذي يضع مشاكل نقد الفن من منظور اختباري، أي مبني على تجربة الذات المتأملة:

(1) ب. فونتانيي. مرجع مذكور، ص. 25 .

> "قد أتفهم [. . .] تفسير أصل المتعة التي توفرها لنا الأبيات الشعرية واللوحات. قد تبدو محاولات تقل عن ذلك جرأة بأنها متهورة، مادام ذلك يعني جعل كل واحد يعي باستحسانه أو نفوره [. . .] وهكذا لا يسعني انتظار الحصول على الاستحسان، إن عجزت عن جعل القارئ يتعرف في كتابي على ما يحدث داخله هو، وبكلمة واحدة، حركات قلبه الأشد حميمية".

القس دي بوس. تأملات في الشعر وفن الرسم.
سلاتكين، 1967ص. 8.

إن هذا الإنجاز يؤسس أول نقد جمالي لَمَلَكَة الحكم، مادام يصدر عن حركة خاصة بالذات التي تقوم بفعل الإحساس. وسوف يستعين إذن بمعارف تتجاوز مجال الفن التصويري وحده: العوامل السيكولوجية أو التاريخية التي تتدخل في التقدير، ثم في تأويل العمل الفني، وتوسع نتيجة لذلك حقل تطبيق النقد الأدبي.

هكذا، سوف يقدم مونتيسكيو Montesquieu ضمن **مقالة حول الذوق في شؤون الأدب والفن**، المنشورة في الموسوعة سنة 1757، بالتأكيد في أعقاب دي بوس على العوامل الفيزيولوجية والتاريخية المؤسسة "مختلف متع النفس التي تشكل مواضيع الذوق

من قبيل الجميل، اللطيف، المالاأدري، الرفيع، العظيم، السامي، الجليل، إلخ" (مقالة "الذوق"، الموسوعة)[1]. وفي الآن نفسه، فإن هذا النقد المادي للجميل يبشر أيضًا بنقد الذات الكلاسيكي، مادامت "مصادر الجميل، واللطيف والممتع، إلخ، موجودة إذن بداخلنا [. . .] والبحث عن عللها يعني البحث عن أسباب المتعة في أنفسنا" (المرجع المذكور). بعبارات أخرى، إن التعرف على استقلالية هذه التجربة التي لها طبيعة ذاتية يستبق النقد الرومانسي مثلما يبشر بذلك ديدرو Diderot في مقالته "العبقرية" السنة نفسها:"إن قواعد وقوانين الذوق سوف تمثل عوائق في وجه العبقرية؛إنها تكسرها كي تحلق نحو السامي، الوجداني والعظيم[2] ".

إن الجمالية، في القرن 18، تضع رغم ذلك الإبداع الأدبي تحت الوصاية التقليدية لنظر "تصويري pictural أو (محاكاتي) للغة الشعرية، جرَّاء تأويل حصري لعبارة مستقاة من *فن الشعر* لهوراس جُعِلَ منها مُسَلَّمَة ـ ut pictura poesis (الرسم مثل الشعر): "القصيدة تشبه اللوحة "(البيت 361). وهكذا، وفق رأي القس باتوه l'abbé Batteux ، أستاذ البلاغة في الكوليج دو فرانس، فإن

---

(1) مونتيسكيو، الأعمال الكاملة، باريس، سوي، 1964 ص. 845 .

(2) دنيس ديدرو. الأعمال الجمالية، باريس، كلاسيكيات ، جارنييه، 1988، ص. 12 .

الجمالية تجعل *الشعر والرسم* ينضويان في علاقة واحدة مع "الطبيعة الجميلة" التي سوف يكون لهما معًا دور إبرازها : "إن وضعنا هذا المبدأ في الملحمة، في الدرامي، وفي باقي الأجناس : سوف نرى إذ ذاك أن النثر يتخذ لون الشعر في كل المواضع[1]. آنذاك، لن يمكن تقييم ـ نقد ـ الشعر إلا في علاقة بشيء آخر سواه: "الطبيعة الجميلة"، وهذه مقولة متعالية على الذات. وبخصوص مسألة "محاكاة الطبيعة، يستحب الرجوع إلى كتاب: **مدخل إلى الشعرية: مقاربة نظريات الأدب**[2] لصاحبه جيرار ديسون .G. Dessons

إن تحرير النقد الأدبي كان يقتضي إذن القطع في البدء مع التماثل بين الإبداع الشعري والإبداع التصويري ـ وهذا ما سوف يعمل على إنجازه الناقد والمسرحي ج. أ. ليسينغ (G. E. Lessing 1729 ـ 1781) بخصوص **عن اللاوكون Laocoon أو عن الحدود بين الرسم والشعر**[3]، باقتراح أول توضيح فاصل بين فنون اللغة، متصلة على نحو أساسي بتعاقب وحدات الخطاب في الزمن، والرسم، فن تزامن الأشياء في الفضاء.

---

(1) ش. باتوه .

(2) ج. ديسون، مدخل إلى الشعرية: مقاربة نظريات الأدب، باريس، دينود، 1995. ص: 62ـ68 .

(3) ج. أ. ليسينغ. عن اللاوكون أو عن الحدود بين الرسم والشعر، 1766، باريس، هرمان، 1964 .

لكن ديدرو، باعتباره ناقدًا فنيًا، كاتبًا وفيلسوفًا، الذي دحض أطروحات القس باتوه في **رسالة عن الصم والبكم**، كان أول مَن ألحَّ على أن إدراك ودلالة نص شعري ما لا تختزلان إلى مجموع وحداته، وهكذا فإن ديدرو يقترح المقولة العصرية جدًّا، ألا وهي مقولة "الشِّعار الشعري". وبما أن الشعار هو ما يمثل وفي الآن نفسه ما يقول، فإنه لم يعد مقبولًا تناول العمل الشعري باعتباره تعبيرًا عن فكرة مسبقة، وإنما ينبغي فهمه بصفته إدراكا للشكل، وفي تصوره على غرار روائع فن الرسم، كابتكار للغة. والنقد، على هذا النحو، يكف عن كونه معياريًا، ويصير فنًّا لفك رموز المجهول:

> "ليس الخطاب فحسب عبارة عن تسلسل ألفاظ مشحونة بالطاقة تعرض الفكر بقوة ورفعة، ولكنه [...] أيضا نسيج من الكتابات الهيروغليفية متراكمة على بعضها التي تصف هذا الفكر. ويمكن لي القول بهذا المعنى إن كل شعر هو شِعاري. لكن إدراك الشعار الشعري ليس متاحًا للجميع".

ديدرو، رسالة عن الصم والبكم، ضمن: حلم دالومبير وكتابات فلسفية أخرى (1751)، باريس، كتاب الجيب، 1984، ص. 263.

من خلال اعتباره للأدب بأنه سيرورة تحول للغة، فإن ديدرو

يؤكد هنا على *العلاقة* بين العمل الشعري والقارئ، ذلك المجهول الذي يتوجب عليه أن "يتخابر" معه من أجل فهمه بصفته شكلًا ودلالة.

ومنذ ذلك الحين، انفتح أمام النقد الأدبي في القرن مسلكان اثنان: الأول (وكان بروست آخر شاهد عليه) يجعل من النقد علاقة ذاتية متداخلة بين القارئ والنص، وهي الوحيدة الضامنة لتفرد العمل، أما المسلك الثاني (الذي يجسده تين Taine وتلامذته) فهو يسعى إلى أن يجعل من النقد الأدبي معرفة موضوعية، سيرًا على نهج العلوم. إن هذا البديل، وإن صار قديمًا ، لم يتم تجاوزه اليوم. وعلى هذا النحو عمد أ. كومبانيون، في كتابه **بروست بين قرنين** إلى استشراف الاختيارات المتاحة للناقد نهاية القرن العشرين وذلك عبر القيام بالجرد السريع الآتي:

> "إن مختلف النقود الجديدة تمتلك قاسما مشتركًا: لقد همشت الأعمال الخاصة لصالح التقنيات العامة والأشكال الخاصة، لقد تجاهلت الأعمال للانشغال بالأدب، لقد تخلت عن الراهن لأجل الممكن. ويبدو أن الوقت قد حان للتكفل من جديد بتفرد الأعمال الأدبية، التي وضعت على الجانب مؤقتًا".

أ. كومبانيون. بروست بين قرنين، باريس، لوسوي، 1989، ص. 14.

يعد النقد الأدبي في القرن 19 لاعتبارات كثيرة بمثابة تكرار عام لما شهدته العقود الأخيرة من القرن العشرين، لكن بدل "الحيطة" فقد كان القرن 19 بحق قرن الدراسات التاريخية منظورًا إليها باعتبارها علومًا حقة.

الفصل
الثالث
3

النقد في مدرسة العلوم

في مقدمته لكتاب **فيزيولوجيا النقد** يؤكد ألبير ثيبودي Albert Thibaudet منذ 1930 على الدور الحاسم الذي لعبه القرن 19 في ظهور "النقد" بصفته بناء لمعرفة منظمة حول الأدب:

" إن النقد مثلما نعرفه ونمارسه هو نتاج للقرن 19 . قبل القرن 19، كان هناك نقاد، مثل بييل، فريرون وفولتير، شابلان ودو بينياك، دونيس داليكارناس وكانتيليان. لكن لم يكن هناك نقد . "

أ. ثيبودي. **فيزيولوجيا النقد**. منشورات النقد الجديد، 1930، ص. 7.

لقد شكّل هذا التمييز منعطفًا في إبستمولوجيا النقد الأدبي، الذي كان يتكون حتى تلك اللحظة من "نقود" تمارِس بكل حرية الحكم انطلاقًا من مقولات جمالية منبثقة من التقليد البلاغي الكبير، بينما صار "النقد" منهجًا محُكَمًا لتحليل النصوص الأدبية، عند ملتقى عدة مباحث ـ الفيلولوجيا بوصفها علم المعنى، التاريخ

باعتباره علم الأسباب، والسوسيولوجيا، كعلم للطبائع ـ مرتبطة فيما بينها بالمثال الوضعي.

وبفضل الاستقلال الذاتي التدريجي للـ "الحقل" الأدبي، يطمح النقد الأدبي إلى أن يكون له وضعه الاعتباري كمبحث علمي، ومن ثمة دوره المتعاظم في تلقي وتعريف الأدب. وإذا كان "النقد" قد توطد خلال القرن 19 فذلك قد تم أولا بواسطة الوعي والمنهج التاريخي، الذي ارتقى حينها إلى درجة العلم وسمح له بالقيام قبل كل شيء بجرد للأعمال الأدبية، على نحو يقترح عنه "بناء يرصفها وفق ترتيب مفهوم"[1] وفي هذا الصدد، قد يبدو القرن 19 عن حق وكأنه قرن النقد، بيقينياته وتخبطاته. النقد في مرآة العلم هو أيضًا نقد لسراب العلم وأوهامه.

---

(1) أ. ثيبودي، مرجع مذكور ص. 19 .

1. قرن النقد والتاريخ:

هذه العبارة الشهيرة من أقوال برونتيير Brunetière، ذاتَ درس حول تاريخ النقد "من عصر النهضة إلى اليوم"، ألقاه بالمدرسة العليا للأساتذة سنة 1889[1]. إلا أن هذا القرن كان منقسمًا على نحو كبير بين المدافعين عن النقد وأتباع التاريخ، إلى حد أن هذا الصراع مازال يسند كل تفكير حول طبيعة النشاط النقدي ومشروعيته العلمية، ويرافق ذلك في الخلفية سؤال الاستقلالية الإشكالي دائما عن الحقل الأدبي. إن هذه النقاشات تفسر على الخصوص حدَّة السجال الذي سوف يؤدي، حوالي سنة 1960، إلى المواجهة بين أتباع التاريخ الأدبي، وهو مبحث جامعي يتمتع بالقِدَم مسبقا، أنشأه في بداية القرن العشرين أحد تلامذة برونتيير القدامى، جوستاف لانسون G. Lanson (1857 ـ 1934) والنقد التأويلي (المسمى بـ "النقد الجديد")، المنبثق من العلوم الإنسانية الحديثة، مثل السوسيولوجيا والتحليل النفسي أو اللسانيات (انظر الفصلين 3 و4).

لكن خطا فاصلا يعبر القرن 19، من خلال النقد الذي يمارسه الكتّاب ـ مثل شارل بودلير Charles Baudelaire، الذي سوف نقرأ له دراساته القيمة عن إدجار بو Edgar Poe المنشورة

(1) ف. برونتيير. تطور الأجناس في تاريخ الأدب. أعيد طبعة بمنشورات بوكيت، "أجورا"، 2000، ص. 222 .

من 1848 إلى 1859[1]، أو فيكتو هوجو Victor Hugo وكتابه **وليام شكسبير** (المنشور سنة 1864) ـ تحت مسمى تصور للأدب يجعل من "الحداثة" قيمة لا تختزل في الحتمية التاريخية. لقد اصطدم هؤلاء الكتاب بالنقد الذي سوف تتم تسميته بـ"الوضعي"، مثلما بناه على نموذج العلوم بعض الرواد الذين تم تجاهلهم مرارًا ووضعهم على نحو مفارق على هامش أزمة النقد الجامعي لفترة 1960.

سوف نذكر هنا (مع وضعنا جانبًا، وعلى نحو قطعي، اسم سانت بوف (1804 ـ 1869، الذي يعتبر لوحده الناقد الحقيقي في هذه الحقبة) أسماء هيبوليت تين Hippolyte Taine (1828 ـ 1893)، فيلسوف ومؤرخ للأفكار، إرنست رينان Ernest Renan (1832 ـ 1892) فيلولوجي متخصص في اللغات السامية ومؤلف كتاب **مستقبل العلم** (1890)، فردنان برونتيير Brunetière (1849 ـ 1906)، منظر "تطور الأجناس"، وأيضًا من أوائل المنظرين في النقد (الموسوعة الكبرى، فن، "نقد"، 1890). يعتَبَر هؤلاء العلماء قبل كل شيء شهودًا على احتضار تعليم البلاغة، المحكوم عليه، في نظرهم، من خلال تصور لازمني للأدب بصفة شاملة. وقد أدى بهم ذلك، على غرار المؤرخين، إلى وضع أسس علم الوقائع الأدبية، الذي سوف يكون جوستاف لانسون بمثابة

---

(1) شارل بودلير، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، باريس، جاليمار، 1976 .

المُرَبِّي الشغوف على هذا العلم. أما مغالاة هذا النقد الحتمي فسوف يندد بها بشراسة في البدء بروست، ثم بيجي Péguy (1873 ـ 1914)، الذي سوف يتهمه بإرادة "وضع العبقرية في التاريخ الطبيعي [1]". إن هذه الصراعات التي يبدو وكأنها قد صارت خلفنا، ينبغي فهمها في سياق الحركة الوضعية التي طبعت القرن 19 بأكمله والتي ورثها القرن العشرون في جزء كبير منه.

إن **درس في الفلسفة الوضعية** المنشور بين عامي 1830 و1832 من طرف أوجست Auguste Comte (1798 ـ 1857)، يمثل الدعامة التي سوف تنشأ عليها بوادر "العلوم الاجتماعية"، وفق النموذج نفسه الذي دعم النتائج غير المنازع عليها في العلوم الفيزيائية، أو في التاريخ الطبيعي: "إن كلمة وضعي تدل على الواقعي، في مقابل الوهمي [وتصف] التعارض بين اليقين والحيرة[2]. "وباعتبارها كانت بمثابة جواب عن الانهيار الشامل لنظام الحكم القديم l'Ancien Régime وقيمه، فإن وضعية أوجست كونت قد صاغت بحق النهج الفكري للقرن 19 كما أنها غذت مشروع تين Taine لمقاربة الأعمال الفنية باعتبارها منتجات تحددها أسباب:

---

(1) شارل بيجي، "المال، تتمة"حيوات موازية"، 1913، الأعمال النثرية، جزء 1، باريس، جاليمار، "خزانة لابلياد"، ص. 1184 .

(2) أورده ج. ديلفو وأ. روش في كتاب التاريخ والأدب: تأريخ وتأويل الظاهرة الأدبية. باريس، سوي، 1977، ص. 75 .

"إن المنهج الحديث الذي أسعى إلى اتباعه، والذي أخذ يقتحم جميع العلوم الأخلاقية، يتمثل في النظر إلى الأعمال الإنسانية وبخاصة الأعمال الفنية باعتبارها وقائع ومنتجات ينبغي وسم خصائصها والبحث عن أسبابها: لا غير. وعند فهمه على هذا النحو، فإن العلم لا يوصي كما أنه لا يغفر: إنه يلاحظ ويفسر".

هـ. تين. فلسفة الفن. باريس، هاشيت، 1865، ص. 20 ـ 21.

وبتفضيله لمنطق السببية هذا، فإن التاريخ الوضعي سوف يكون ودون تمييز بمثابة فيزيولوجيا، وسوسيولوجيا، وكذلك تاريخ للعمل الأدبي بوصفه نتاجًا لعوامل ثلاثة ـ عامل "العِرق"، عامل "اللحظة " وعامل "الوسط " ـ التي سوف نجدها بالمناسبة في " النزعة الطبيعية " لدى زولا Zola. وبهذا المعنى يمكن لتين تعريف الناقد على أنه "عالم بطبيعة النفس" (أبحاث في النقد والتاريخ، 1858).

ومثلما أبان عن ذلك أنطوان كومبانيون، فإن التطبيق الشامل لهذا البرنامج في دراسة الأدب هو ما سيؤدي إلى نشأة "التاريخ الأدبي [. . .] والذي كان القصد منه في سنوات 1890[. . .] هو التميز عن النقد، ومن باب أولى عن الأدب[1]" . إن مشروع تين

(1) أ. كومبانيون، جمهورية الآداب الثالثة: من فلوبير إلى بروست، باريس، سوي، 1983، ص. 48 .

بقدر ما كان جديدًا في سياق تلك الحقبة، فقد كان أيضًا يتصور النص من جهة كوثيقة إنسانية لا مثيل لها - إننا نرى مسبقا الصعوبة التي يثيرها هذا التصور للعمل، والذي لا يختلف أبدًا عن الوثيقة في التاريخ - ومن جهة أخرى "تطور" الأجناس الأدبية بصفته محدَّدًا بانتظار "وسط" ما، أي بثقافة الجمهور. بيد أن ما ينفرد به العمل الأدبي، هو بالتدقيق كونه يتحرر إلى ما لا نهاية له من سياقه ومن جمهوره.

1.1 تين: العمل بصفته وثيقة:

إن المنهج المنبثق من مثل هذا التصور هو بالطبع غير منسجم مع مقولتي "العبقرية" و"الإبداع"، اللتان يتشبث بهما بودلير بإلحاح في الفترة نفسها في صالوناته Salons: "إن النقد يلامس الميتافيزيقا في كل لحظة[1]". إنه لا يتخذ لنفسه كغاية فهم فردية فنية، وإنما أن يجد في العمل مجموعة من الوقائع التي تعود للبنيات الاجتماعية وللذهنيات. في المقطع الآتي، إن استعارة الأدب كوسيلة للقياس توطد الصلة بين الأدب والمصداقية العلمية:

> " من ضمن الوثائق التي تجعلنا نعاين من جديد مشاعر الأجيال السابقة، فإن الأدب، وخاصة الأدب الكبير هو الوثيقة الأفضل على نحو لا مثيل له. إنها

(1) ش. بودلير، ما فائدة النقد إذن؟ صالون 1846، ضمن الأعمال الكاملة، مرجع مذكور، جزء 2، ص. 419.

> تشبه تلك الأجهزة الرائعة، التي تمتاز بحساسية خارقة، والتي بواسطتها يميز علماء الفيزياء ويقيسون التحولات الأشد حميمية والأكثر دقة في الجسم [...] إذن فمن خلال دراسة الآداب بالأساس نستطيع القيام بالتاريخ الاخلاقي والسير نحو معرفة القوانين السيكولوجية، التي تحكم الأحداث.
>
> هـ. تين. " مدخل " إلى تاريخ الأدب الإنجليزي. باريس، هاشيت، 1868، ص. 18.

سوف يقوم كل من برونتيير ولانسون بتيسير هذه النظرة التوثيقية للأدب وتعميمها: "خلال السنوات القادمة العديدة، حينما يرغب الناس في معرفة عاداتنا الريفية في فرنسا سنوات 1850، ما عليهم سوى قراءة "مدام بوفاري"، هذا ما كتبه برونتيير في *مجلة العالَمين* (15 يونيو 1880)إن يقينًا مماثلًا سوف يعفي التاريخ الأدبي المقبل من مساءلة مبادئه الخاصة، مادام لا يقيم تمييزا كيفيا بين الكتابة الأدبية وأرشيفات التاريخ، أو الوقائع التي تسجلها السوسيولوجيا. إنه تصور محدود، بل خاطئ، مادامت اللغة الأدبية، بالتحديد، تتصل بظاهرة الدلالة وليس بظاهرة "الوقائع".

علاوة على ذلك، إذا كان العمل الأدبي، في نظر المؤرخ أو عالم الاجتماع، قد يشكل بلا ريب "وثيقة"، فإن الأمر يتعلق هنا بوثيقة خاصة جدًّا لا تصدر عن عقلانية شفافة. إذا كان في إمكان الناقد

استخراج "قوانين " عالم كاتب ما، فهذه القوانين، مثلما سوف نرى ذلك عند بروست، تصدر عن نظرة فريدة تمامًا حول العالم. إن هذه النظرة، إذا كانت تزعم منافسة مبادئ الملاحظة والدقة التي للعلوم، ولا يختزل إليها؛ لأنه في حد ذاته بمثابة موشور نقدي ساخر ومتشائم بالأساس ـ و**البحث عن الزمن الضائع** تشهد على ذلك في كل صفحة من صفحاتها.

2.1 برونتيير: الجنس عوض العمل:

إن نظرية تطور الأجناس، وهي إضافة من برونتيير لحتمية تين، تمثل الدعامة الثانية في النقد الوضعي، لأنها تُدْخِل الجنس le genre، أو "النموذج" ضمن أسباب العمل. وسوف يعترف لانسون في مقدمته لكتاب **رجال وكتب** بما يدين به لبرونتيير: " إن الاعمال المنجَزة تحدد ـ جزئيًا ـ الأعمال الواجب إنجازها: لقد تم تصورها ضرورة كنماذج يجب اتباعها، أو عدم اتباعها[1] "إن هذا التصور خاضع للمبادئ المنهاجية الثلاثة، التي تؤسس الموضوعية النقدية، حسب برونتيير: الحكم، التصنيف، التفسير. إن المقطع التالي من المقالة الطويلة "نقد"، التي كتبها سنة 1887 لأجل الموسوعة الكبرى لصاحبها بيرثلو Berthelot، مازال يحافظ على وروده، مادام، رغم طابعه الوثوقي، يثير المسألة الدقيقة التي تخص العلاقات بين النقد والعلوم التي يتخذها كنماذج:

(1) ج. لانسون، رجال وكتب، باريس، هاشيت، 1892، ص 12 و13.

"لم يسبق لأحد من قبل، ربما، أن تحدث عن التصنيفات أفضل مما فعله أوجست كونت، في كتابه **درس في الفلسفة الوضعية** [. . .] ألا تؤمن حتى اللغة بوجود أنواع، وأجناس، وعائلات؟ هل نخلط معًا الغنائي بالدرامي؟ [. . .] بعد تفسير الأعمال، يجب تصنيفها، وحسب تعرفنا على ما بينها من تشابه واختلاف، من سُفْل وعُلُو، ترتيبها في تصنيف ينبغي أن يكون صورة أو مختصرًا للتاريخ وللتجربة نفسها".

ف. برونتير. "نقد". الموسوعة الكبرى. لاميرو وشركاؤه، 1887، ص. 419.

في تجاهله لما يقاوم الصنافات، في العمل الأدبي، لم ينشغل برونتير بالأعمال المفردة، بقدر ما كان يهتم بالكليات التي سوف تمثل إحدى "الماهيات، أو شكل الاندفاع الحيوي الذي للأدب"، مثلما سوف يسميه ألبير ثيبودي.

والمثير أن مسألة كليات الأدب هذه سوف تحل في مقدمة انشغالات منتدى سُريزي Cerisy سنة 1966 المخصص لـ"سبل النقد الراهنة". وسوف يقترح جيرار جنيت صياغة لها تساير البنيوية المهيمنة حينذاك (راجع الفصل 4).

"إن الماهية الثانية التي يحدثنا عنها ثيبودي، بعبارات غير منتقاة ربما، هي تلك الأجناس[. . .] التي ينبغي

من الأفضل لا ريب تسميتها، بعيدًا عن كل مرجعية حيوية، بنيات الخطاب الأدبي الأساسية" .

ج. جنيت. "مبررات النقد الخالص".

أعيد نشره ضمن كتاب "مجازات II"، باريس، 1979، ص. 14.

إن الاصطلاح الجديد "بنيات الخطاب الأدبي الأساسية "يحيل هنا على النموذج العلمي الجديد الذي تمثله البنيوية، وهي الوضعية الجديدة (أو شكلها المعكوس) لسنوات 1960 لكن عند منعطف القرن، فإن مقولة "الجنس" كانت بالأحرى جزءًا من التصور التطوري والتاريخاني للأدب، حيث إن التاريخ الأدبي تأسس تدقيقًا، انطلاقًا من التركيب الذي أنجزه لانسون لتين وبرونتيير، من أجل مساءلة الوسط "الأصلي " للعمل (موضوع دراسة نقد "المصادر ") أكثر من مساءلة العمل في ذاته.

إن منهجًا من هذا القبيل ـ والذي، مثلما رأينا ذلك للتو، يعمل في الإطار الواسع لإعادة بناء المعارف ـ تطور لفائدة ذلك المبحث الجديد، الموازي للنقد، ألا وهو التاريخ الأدبي.

2. وجهة نظر التاريخ في الأدب:

2 .1 مدام دو ستايل Mme de Staël، في منعطف قرن النقد:

نشرت مدام دو ستايل سنة 1800 كتاب **الأدب منظورًا إليه في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية**. إن هذا المؤلَّف يبسط فكرة التأثير المتبادل بين التاريخ والأدب، وهو تصور موروث مباشرة

عـن فلـسفة مفكـري القـرن 18 مثـل كونـدياك وكونـدورسي Condorcet،Condillac . ومن ثمـة ضرورة تجـاوز وجهـة النظـر الشكلية حصريًا واللازمنية التي كانـت تميـز الأدب الكلاسـيكي، وضرورة أن يضم الأدب "كل ما يتعلق بشحذ الفكر في الكتابات، وتستثنى منها العلوم الفيزيائية"[1]، مع الأخـذ في الحسبان حركـة التاريخ التي يساهم فيها الفكر.

ونظرا لخلط هذه الحركة مع حركة تقدم مُثُل عصر الأنوار، فإن أصالة الكاتب لا تحظى بالعناية هنا شأن دراسـة الطباع والقـوانين التي تدفع عجلة "روح الأدب":

"يوجـد في اللغـة الفرنـسية بخـصوص فـن الكتابـة ومبادئ الذوق كتب تغني عن المزيد: لكن يبدو لي أنه لم يـتم بـما فيـه الكفايـة تحليـل الأسـباب الأخلاقيـة والسياسية التي تغير روح الأدب. يبدو لي أنـه لم يـتم بعد النظر في الكيفية التي جعلت الملكـات الإنـسانية تتطور تدريجيًا بفضل المؤلفات الممثَّلة من كل جنس، والتي تم تأليفها منذ هوميروس إلى أيامنا هذه".

مدام دو ستايل، مرجع مذكور، خطاب استهلالي، ص. 65.

---

(1) ج. دو ستال. الأدب منظورًا إليه في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية، طبعة ج. جونجمبر وج. كولدزنك. باريس، فلاماريون، 1991، ص 66.

ولأن الأدب يشاطر مصير الروح الإنسانية التي تخضع لقانون " الكمال"، فإنه لم يعد قابلاً للتصور مذاك إلا في مضمار ما هو جمعي ومحدد الموقع. بكتاب **عبقرية المسيحية**، الذي نشره بعد ذلك بسنتين، يجعل شاتوبريان Chateaubriand من الدين المسيحي أداة لهذا التقدم، وهو بذلك يستحوذ على الفرضية المادية التي لمدام دو ستايل.

وهكذا نلاحظ الشرخ الذي أحدثه كتاب مدام دو ستايل في التعليم الأكاديمي (والممثل بالكتاب المقرر لصاحبه دو لاهارب de la Harpe **الثانوية أو درس الأدب القديم والحديث**، المنشور سنة 1799 والذي أعيد طبعه إلى غاية سنة 1880)، وذلك من خلال الجمع، دون الخلط، بين مؤلفات فكرية (أو "الفلسفة") ومؤلفات الخيال (عن الأدب، القسم الثاني، الفصل V و VI). وبالفعل، فإن التعرف على خصوصية المؤلفات المتخيَّلة يركز على العمل، موضوع النقد، مع التسليم بوجود "المؤلف"، وهي في الآن نفسه مقولة أدبية وتاريخية تبرر، في نظر لانسون وأتباعه، سطوة التاريخ الأدبي على النقد.

2.2 التاريخ الأدبي: الازدهار وحصيلة اللانسونية

يمثل كتاب لانسون **تاريخ الأدب الفرنسي** المنشور سنة 1895 (وصدرت منه الطبعة 42 سنة 1967) تتويجًا لتطورٍ جعل من التاريخ أول علمٍ للأدب: "بقدر ما يتسلح علمٌ معين بمنهجه، فهو

ينفلت من الأدب"، هذا ما كتبه لانسون سنة 1892[1]. وهذه عبارة مثيرة للدهشة، وهي، في ذهن مؤلفها، تبرز إلى أي مدى كان النقد حينذاك يبحث عن مشروعية فكرية، وحده التاريخ ـ المسمى بالأدبي ـ كان قادرًا على منحها إياه، وهي عبارة ملتبسة أيضًا، حيث باسم البحث المتبحر وباسم تصور خطي وسببي للزمن التاريخي، فهي كانت تنزع نحو إرجاء القراءة المباشرة للنصوص، وتهميش كل شكل مغاير لكتابة التاريخ، مثل التاريخ ـ الاستحضار الذي جرَّبه بيجي Péguy في كتابه كليو Clio، الذي نشر بعد وفاة صاحبه سنة 1932 (أنظر الفصل 6).

وأخيرًا، فإن التاريخ الأدبي، الذي كان بإمكانه أن يكون تاريخًا للمؤسسة الأدبية، باعتبارها بعدًا مكونًا للأدب، قد تم اختزاله إلى تاريخ يرصف خطيًا الأعمال، أي إلى بيان شامل للمصادر والمؤثرات. هذه هي الوجهة التي سوف يتخذها البديل بين "التاريخ أو الأدب ؟"، والذي يذكرنا به رولان بارت Roland Barthes بقوة في مقاله المنشور سنة 1960 بمجلة "الحوليات":

> " يعتبر العمل مفارقًا بالأساس[. . .] إنه في الآن نفسه علامة على التاريخ ومقاومة لهذا التاريخ. وهذه المفارقة الأساسية هي التي تظهر، بوضوح يقل أو

(1) ج. لانسون. رجال وكتب، مرجع مذكور، ص. 350 .

يكثر، في تواريخنا للأدب: الجميع يشعر جيدًا بأن العمل يفلت، بأنه شيء *مغاير* لتاريخه نفسه، ومجموع مصادره، ومؤثراته، ونماذجه: نواة صلبة ليست قابلة للاختزال، في كتلة غير محددة المعالم من الأحداث والظروف والعقليات الجمعية".

رولان بارت، "التاريخ أو الأدب؟". عن راسين، سوي، 1979، ص. 139.

مع إدانته لمبادئ المنهج اللانسوني نفسها (الدراسة المدرسية للـ"مصادر" و"المؤثرات" و"النماذج ") يذكر بارت بأسسه الإبستمولوجية : لقد كان الأمر يتعلق، من جهة، بـ "التاريخ الوقائعي "(الذي تم عرض مبادئه في **المدخل إلى الدراسات التاريخية** من تأليف دولانغلوا وسينيوبوس de Langlois et Seignobos، سنة 1880) ومن جهة أخرى، بعلم الوقائع الاجتماعية (الذي وضعه دروكايم Durkheim في **قواعد المنهج السوسيولوجي**، المنشور سنة 1865، وخاصة في **الانتحار. دراسة سوسيولوجية**، الصادر سنة 1897).

وسوف يعقب هذا التصور المنغلق للتاريخ، المقاربة المتعددة المباحث لـ"مدرسة " الحوليات(التي أسسها لوسيان فيبر ومارك بلوخ Lucien Febvre، Marc Bloch سنة 1929)، التي وإذ استبدلت تاريخ الوقائع بتاريخ"المشاكل " والعقليات، فإنها لن تجدد المقاربة التاريخية للظاهرة الأدبية إلا بعد الحرب العالمية الثانية،

وخاصة بفضل كتاب لوسيان فيفر: **مشكل الإلحاد في القرن 16: ديانة رابليه**[1].

إن التاريخ الأدبي ـ بعد التعرف على حدوده ـ يبرز في الأدب نوعين من الحقائق التي ينبغي للنقد تمييزها بعناية فائقة: المؤسسة الأدبية والعمل الاختباري. إن هاتين الحقيقتين تطرحان مشكلا نظريًا مزدوجًا أورثه التاريخ الأدبي لـ"النقود الجديدة":

- المشكل الأول ـ له طابع سوسيولوجي أو "سوسيو نقدي" قبل أن يظهر المصطلح ـ هو مشكل "طلب الجمهور كعامل من عوامل المنجز الأدبي"[2]. "إن الجمهور يطلب العمل (المنجز الأدبي) الذي سوف يُقَدَّمُ له: إنه يطلبه دون الشك في ذلك"، هذا ما كتبه لانسون في مقالة بعنوان "التاريخ الأدبي والسوسيولوجيا"[3]. بعبارة أخرى، فإن لانسون باتباعه تعاليم تين، كان يولي "الوسط" دورًا محدَّدًا في تلقي الأعمال ـ وهو دور مشابه لما يطلق عليه النقد الألماني المعاصر اسم "جمالية التلقي"، أو نظرية تأثيرات التلقي في شكل وجنس العمل (انظر الفصل 4)؛

---

(1) ل. فيفر. مشكل الإلحاد في القرن 16، ديانة رابليه، باريس، ألبان ميشال، 1942، طبعة جديدة، 1968.

(2) أ. كومبانيون. جمهورية الآداب الثالثة. مرجع مذكور، ص. 184.

(3) أعيد نشره ضمن: أبحاث في المنهج والنقد والتاريخ الأدبي، جمعها هنري باير، باريس، هاشيت، 1965، ص. 68.

- المشكل الثاني، الوثيق الصلة بخصوصية العمل، ويعد حجرة عثرة حقيقية في وجه النزعة العلمية لدى تين كما في وجه التاريخ الأدبي، قد تناوله لانسون مرات عديدة، إنه بالتدقيق مشكل *الفردية*:

"يعتبر تعريف الفردية بمثابة الموضوع الذي ينبغي أن يصل إليه التحليل الأدبي، إنها تتمثل في وسم خصائص العمل الأدبي، كل تلك التي يتم تفسيرها بالأسباب الأدبية، التاريخية، الاجتماعية، السيرية، بل والسيكولوجية إذا جاز لنا قول ذلك، لكن وأيضًا كل الأسباب التي لا نستطيع تفسيرها والتي تشكل أصالة الكاتب غير القابلة للاختزال".

ج. لانسون. رجال وكتب، مرجع مذكور، ص. 15، 16.

إن هذه "الأصالة غير القابلة للاختزال" لم ينظر إليها، لا شك، بعين الرضى من طرف اللانسونيين، الذين كانوا يتمسكون أساسًا بالأعمال المكرَّسة. إن عدم فهمهم للشعراء الرمزيين على الأخص يمثل محدودية مسلك يريد "إعادة وضع" التحفة الرائعة le chef-d'œuvre ضمن سلسلة،،وإظهار الانسان العبقري على أنه نتاج لوسط وممثل لجماعة[1]". إن هذا النوع من المسلمات الحتمية يمنع ج. لانسون من *قراءة* ملارمي Mallarmé، الذي لا يؤاخذ عليه

(1) نفسه، ص. 35 ـ 36 .

إرادة "القبض على ما ليس قابلًا للفهم" وإنما على كونه "يقدمه لنا دون تحويله بأي وسيلة كانت إلى ما هو قابل للفهم[1]". إن هذا "القابل للفهم" المنغمس في أسطورة "عبقرية" اللغة الفرنسية، يحرم على النقد التاريخي كل "اهتمام بالفريد" (أنظر المقدمة)، بخلاف فليكس فنيون، وهو ناقد مستقل، قريب من الرمزيين، الذي نشر أعمال فرلين ورامبو Rimbaud،Verlaine حينما لم يكن المعاصرون لهما يفهمانهما كليًا.

إن الهوة التي تتعمق هكذا بين تصورين للعمل الأدبي تشهد، عكس ذلك، على عزلة وغموض سانت بوف مثلًا الذي توصل إلى الجمع بين المعرفة الكاملة بحرفة الكاتب والعمل الشاق الذي يقوم به الناقد. في هذا، وبصرف النظر عن المظهر السجالي لكتابه *ضد سانت بوف*، سوف يساهم بروست في نقد إبداعي يشهد عليه بودلير أيضًا. إن هذا "النقد الإبداعي" لا يتفق ضرورة مع أسطورة الكاتب المبدع الرومانسية ، وإن كان معاصرا لها. من ناحية أخرى، فإنه يجعل، للمرة الأولى، *الذات المتكلمة* في اللغة ـ ذلك الـ"أنا" الأدبي الذي لا يجب خلطه مع المؤلف ـ في صلب تفكيره.

(1) ج. لانسون، "ستيفان ملارمي"، رجال وكتب، مرجع مذكور، ص. 474.

3- سانت بوف وسؤال «المؤلف»

بالنسبة لسانت بوف، معاصر وصديق لهوجو وفلوبير، رسخت مسألة الفردية الأدبية الحاسمة مسألة العلاقات بين الأدب والنقد، من جهة، ومسألة الروابط المعقدة بين العمل والمؤلف، من جهة أخرى. وإذا كانت أعماله، *نقود وبورتريهات أدبية*، (1829 ـ 1849)، *أحاديث الاثنين* (1851 ـ 1870)، ظلت متمسكة بنشأة النقد في القرن 19، فذلك، مثلما يذكر جان بيير ريشار سنة 1966، "لأنه واحد من أسلافنا الكبار، و[. . .] لأنه لم يكن ناقدا فحسب، لقد كان، وبذلك يعرف نفسه، شاعرًا وروائيًا[1]". وهو أيضًا، بصفته مؤلفًا لكتاب *بور روايال* Port Royal، الذي نشر من 1840 إلى 1859) مؤرخ للأدب قبل الأوان، والذي يشيد به رولان بارت في المقال المذكور أعلاه "وإن كان كتابه بور روايال مثيرًا للجدل، فإن سانت بوف كان له الفضل العجيب في وصف وسط حقيقي لم يتم فيه تفضيل أي وجه من الوجوه[2]".

إن هذا الوجه المزدوج الذي لسانت بوف يفسر أيضًا غموض اللانسونية التي ستدعي انتماءها له. منقسمًا بين الاعتقاد في معايير الفن الموضوعية وتجربة تفرد النص، فالظاهر أن سانت بوف

---

(1) ج. ب. ريشار. "سانت بوف والتجربة النقدية، ضمن: سبل النقد الراهنة، ندوة سريزي (1967)"أو. ج. أ. "10/18"، 1968، ص 109.

(2) ر. بارت، عن راسين، مرجع مذكور، ص. 141.

لا ينشغل بشرح تعقيد العمل نفسه، بقدر ما يخصص لـ"عبقرية " المؤلف مكانة حاسمة في الأدب:

" إن النقد الحقيقي، مثلما أعرِّفه، يتجلى أكثر من أي وقت مضى، في دراسة كل كائن، كل موهبة، وفق ظروف طبيعتها، وفي أن نقدم وصفًا حيًّا وأمينًا لها، وأن يكون موضوعه مع ذلك ، تصنيفها ووضعها في مكانها ضمن نظام الفن ".

سانت بوف، أيام الاثنين، 12، في: لأجل النقد، نصوص من تقديم أ. براسولوف وج. ل. دياز، باريس، جاليمار، مصنفات "فوليو"، 1992، ص. 191.

ويبدو هذا التصور جليًّا وكأنه الحجاب الذي منع سانت بوف من وضع معاصريه في أماكنهم "الصحيحة (بلزاك، ستاندال، نرفال، بودلير Balzac، Stendhal، Nerval، Baudelaire)، باختصار، هؤلاء بعينهم الذين غيروا "نظام الفن": وهذه هي المؤاخذة الرئيسية التي يسجلها بروست في كتابه *ضد سانت بوف* (انظر الفصل 3).

ورغم ذلك يبقى أنه، في مواجهة النزعة العلمية لرينان مثلًا(الذي برأيه يتوجب على "النقد الجيد أن لا يثق في الأفراد وأن يحذر من أن يخصص لهم مكانة كبيرة جدًا"، **لأجل العلم**)، ومواجهة النزعة الوضعية لدى تين، فإن سانت بوف أبرز باستمرار

قيمة ما يسميه "منهجًا طبيعيًا" ينبني على الانكباب المباشر على النص، الذي يغتني بالمعرفة الوثيقة بالأدب الكلاسيكي والحديث. وبهذا المعنى، فإن العمل الأدبي يتحدد، قبل كل شيء، بصفته لغة تعبر عن ذاتية معينة:

" هذه هي النقطة الحيوية التي لا يصلها منهج وطريقة السيد تين Taine، مهما كانت براعته في استعمالها. إنه يظل دومًا في الخارج، إلى حد الآن، يفلت من بين فتحات الشبكة، ولو كانت محكمة النسيج، ذلك الأمر الذي يسمى فردية الموهبة ، والعبقرية".

أحاديث الاثنين الجديدة، 1864، نفسه، ص. 165 ـ 182.

وهكذا، في دراساته النقدية ـ التي يعنونها على نحو ذي مغزى بالـ "بورتريهات"ـ يسعى سانت بوف جاهدًا على الدوام إلى إظهار أن أي مؤلف يتميز أساسًا بما نسميه اليوم في اصطلاح التلفظ بالأشكال الدالة، غير القابلة للاختزال إلى نموذج شكلي *محدد قبليًا*. إن تتبع سانت بوف في اشتغاله، يعني إذن، مثلما يظهر ذلك ، مثلًا، المقطع التالي من مقاله عن لوبرمان لسنانكور l'Oberman de Senancour، اكتشاف رائد للنقد التيماتي (الموضوعاتي):

"كل كاتب يمتلك كلمته المفضلة، التي تتكرر باستمرار في خطابه والتي تخبر بغير قصد، عند من يستعملها، عن رغبة دفينة أو نقطة ضعف. لقد

لاحظنا أن مدام دو ستايل تجود بالـحياة [. . .] شأن شاعر كبير تتدفق منه بلا كلل **أنهار الانسجام** [. . .] إن شعار نوديي Nodier الذي لم أتحقق منه قد يكون هـو **الحسن، الخيال الجامح، التكاثر**؛ أما كلمة سنانكور فهي بالتأكيد **الديمومة**. إن هذه العبارة تختصر طبعه".

سانت بوف. "م. دو سنانكور". بورتريهات معاصرة، 1832، نفسه، ص. 276.

سوف يرجع بودلير لهذا المقال كي يُظْهِر ، مثلًا، أن كلمة lyre (قيثارة، لغة، وعبقرية شعرية، مجازًا) عند ثيودور دو بانفيل Théodore de Banville تضم "ذلك السحر الغريب الذي اعترف الشاعر بنفسه أنه يمتلكه، والذي رفع من شأنه إلى أن جعل منه صفة دائمة[1]".

إن الحداثة المتناقضة لـ"المنهج الطبيعي" تتجلى إذن، مع الاعتراف بما قد يجنيه الناقد من التاريخ، في أن سانت بوف لا يكتب وهو يسعى إلى تقليد عِلْم ما: في حقيقة الأمر، عند اللحظة التي يعتقد فيها التحليل أنه يمتلك نموذجًا معينًا، فإنه "يختفي داخل الإبداع، ويتحدث البورتريه ويحيا، إذ تم العثور على الإنسان. هناك متعة على الدوام في هذه الأنواع من الدراسات الخَفِيَّة، وسوف

---

(1) بودلير. الأعمال الكاملة، جزء 2، باريس، جاليمار. "خزانة لابلياد"، 1976، ص. 164.

يكون هناك دومًا مكان للإنتاجات التي قد يفلح إحساس حي ونقي في استخلاصها[1]".

رغم ذلك، فإن النقد، في نظر سانت بوف، لا يمكن ممارسته كما لو أنه مستقل تماما عن المعارف الأخرى؛ لأن هذا الفن، سوف يستفيد وقد استفاد من كل خلاصات العلوم وكل مكتسبات التاريخ[2]". وهكذا يصير النقد الأدبي ليس فحسب مبحثا متميزا عن العلوم، بل أيضًا نشاطًا أدبيًا مستقلًا عن المؤسسة الجامعية وموازيًا لمهنة الكاتب: وبهذه الصفة يشرع في تأكيد مكانته لدى الكتاب مثل ريمي دو جورمون Rémy de Gourmant (1858 ـ 1915) بل حتى بروست (1871 ـ 1922) قبل أن يتشكل كمدرسة فكرية حقيقية مع المجلة الفرنسية الجديدة la Nouvelle Revue Française التي تم تأسيسها سنة 1909 بمبادرة من أندري جيد André Gide (1869 ـ 1951).

4. بروست ناقدًا: الأسلوب، التقنية و«الرؤية»:

من خلال **ضد سانت بوف** ـ كتاب صدر بعد وفاة صاحبه سنة 1954 ويتألف من مقاطع كتبت بين 1908 و1910 سوف يتم تفصيلها في **البحث عن الزمن الضائع** ــ غالبًا ما سرى الاعتقاد

(1) سانت بوف، "ديدرو" بورتريهات أدبية، 1831. لأجل النقد، نفسه، ص. 122.

(2) سانت بوف، أحاديث الاثنين الجديدة، 1864، نفسه، ص. 187.

بالقدرة على قراءة سانت بوف. إن ذلك يعني نسيان أنه عندما عارض سلفه الكبير، فإن بروست كان يتساءل بداية عن موهبته الذاتية كناقد وكاتب. ولذلك فإن كتابه عن سانت بوف، الذي ينازع منهجه، هو بالأساس ذلك الكتاب الذي رحب به تين لمواصفاته العلمية في ظل فلسفة وضعية لا تنسجم ومقولة الأدب نفسها، مثلما يؤكد بروست ذلك هنا:

> "لكن هؤلاء الفلاسفة الذين فشلوا في العثور داخل الفن على ما هو واقعي ومستقل عن أي علم، هم مرغمون على تخيل الفن، والنقد، إلخ بصفتها علومًا، حيث السابق هو بالضرورة أقل تقدمًا ممن يليه. بيد أنه ، في الفن، ليس هناك (على الأقل بالمعنى العلمي) بادئ، سابق [. . .] كل فرد يبتدئ من جديد لحسابه الخاص المسعى الفني أو الأدبي: وأعمال السابقين عليه لا تشكل، كما في العلم، حقيقة مكتسبة يستفيد منها مَن يليهم".

م. بروست. ضد سانت بوف، الفصل III، باريس، جاليمار، مصنفات "فوليو"، 1944، ص. 124.

في تنديده بالنزعة العلمية لعصره، كان بروست يقترح إجراء قلبٍ حقيقي للمنظور، يهدف تصور العمل كفعل لغوي لا يقبل القسمة. إن الفكرة الأساسية تنبني على التمييز بين المؤلف كفرد اجتماعي، الذي قد يكون موضوعًا لأبحاث من النوع السيري،

وذات العمل الأدبي، أو ما يسميه بروست "الأنا" العميقة: "إن الكتاب نتاج لأنا مغايرة للتي نُظْهِرُها في عاداتنا، داخل المجتمع، في عيوبنا" (ص. 127).

إن مثل هذا التحويل يستدعي تغييرًا مضاعفًا في طريقة القراءة. من جهة، ينبغي على قراءة عمل ما التحرر من القوالب النمطية للتمثل الاجتماعي للمؤلفين، وهذا خلط يرد مرارًا عند سانت بوف. وهذا بالتحديد، في رواية **في ظل الفتيات الكواعب النضرات**، هو معنى النزاع الذي نشأ بين السارد وأحكام مدام دو فيل بارسيس Mme de Villeparisis: "لقد كانت تمتلك توقيعات كل هؤلاء الرجال العظام، ويبدو [. . .] أنها تظن بأن حكمها بخصوصهم كان أكثر صدقًا من حكم الشبان، مثلي، الذين لم يتمكنوا من معاشرتهم[1]".

من جهة أخرى، إن الاتصال بالكتب، يحيل على تصور أكثر عمقًا وتفردًا للقراءة ـ التصور ذاته الذي يقول بروست بأنه يتقاسمه، في **ضد سانت بوف**، مع السيد دو جيرمانت M de Guermantes ـ وهو تصور يسير قطعًا في الاتجاه المعاكس "لنقود بروست المعاصرة"، مثلما تظهر ذلك الصفحات المخصصة لـ"بلزاك السيد دو جيرمانت ":

(1) م. بروست، في البحث عن الزمن الضائع، باريس، جاليمار، "خزانة لابلياد"، طبعة 1954، ج، 1، ص. 711.

" إني مازلت أعتبر أن مؤلَّفًا ما ouvrage بمثابة كلَّ حي ، أتعرف عليه منذ السطر الأول، أنصت إليه باحترام، والذي أوافقه الرأي مادمت معه لا أنتقي ولا أناقش [. . .] إن التقدم الوحيد الذي استطعت إحرازه من هذا المنظور منذ طفولتي، والأمر الوحيد الذي أختلف بصدده مع السيد دو جيرمانت، إن أردنا، هو أن هذا العالم الثابت، هذه الكتلة التي لا نستطيع صرف الانتباه عن أي طرف فيها، هذا الواقع المعطى، قد مددت قليلًا حدوده الفاصلة، إنه لم يعد بالنسبة لي كتابًا واحدًا، إنه مجمل أعمال المؤلِّف".

م. بروست، ضد سانت بوف، نفسه، الفصل **II**، ص. 233 ـ 234.

بقراءة العمل على هذا النحو، فإنه لا يتجلى بداية الأمر بعد تحليل عقلاني ـ مما لا يعني أن عليه التخلي عن كل صرامة ـ بل إنه يصدر بالدرجة الأولى عن تلك العلاقة الخاصة التي تنشأ جرَّاء الاتصال بـ "عالم المؤلِّف الثابت". والعمل، بهذا المعنى، ليس هو مجموع معارف ولا تأملات الكاتب، بل هو وحدة وجدان يسميه بروست بالـ"أسلوبَ"، شكل ودلالة يتم التعرف عليهما من كل النواحي.

وهكذا فإن القراءة، التي لا تختزل في نظام التواصل الاجتماعي، تكتشف العمل، كما تشعر به بصفته "كلاً حيًا". إن

بروست يضخم مؤاخذة فلوبير الكبرى على النقد الحتمي، كي يمنحها شكلًا منسجمًا.

> " هل عرفتم نقدًا ينشغل، بقوة، بالعمل في ذاته؟ يتم إجراء تحليل دقيق للوسط الذي أنتجه والأسباب التي خلفته : ماذا عن الشعرية المغيبة المعرفة؟ ما هو مأتاها؟ما تأليفها وأسلوبها؟ ما هي وجهة نظر المؤلف؟ لم يتم أبدًا طرح هذه الأسئلة.
>
> **ج. فلوبير، رسالة إلى جورج صاند بتاريخ 2 فبراير 1869. مقتطفات من المراسلة . باريس ، لوسوي. 1963، ص. 246.**

مستعينا بالحجة نفسها بعد مرور زهاء ثلاثين سنة بعد ذلك التاريخ، ينحاز ريمي دو جورمون، وهو ناقد قريب من الكتاب الرمزيين، إلى نقد يتخذ موقعه حصريًا من وجهة نظر ذاتية الكاتب، الذي يتمثل "عذره الوحيد "[. . .] في قول الأشياء التي لم يسبق قولها بعد [. . .] وقولها في صورة لم تتم صياغتها بعد [1]".

إن الكشف عن "الأنا العميقة" للمؤلف ـ الغريب عن مقولات السيكولوجيا ـ يشكل محور المهمة الملقاة من طرف بروست على عاتق النقد والأدب، مادام **البحث عن الزمن الضائع**، مثلما نعلم ذلك، عبارة عن هجين لا ينضب يجمع بين الرواية والنقد

(1) ر. دو جورمون، مقدمة كتاب الأقنعة، باريس، ميركير دو فرانس، 1896.

والمتخيل والمقالة. إن الابتداع البروستي قبل مقولات النقد المسمى بالموضوعي، مادام العمل الأدبي يصير فاعلًا متعددًا لمعرفة غير مسبوقة، لا يدل إلا قياسًا على القارئ، أو بالأحرى على العلاقة التي ينشئها العمل معه. إن السطور التالية، المقتطفة من **الزمن المستعاد** تحتوي بطريقة ما على برنامج هذا النقد:

> " إن مؤلِّف كاتبٍ ما ليس سوى أداة بصرية يمنحها للقارئ كي يسمح له بتمييز ما لم يستطع، بدون هذا الكتاب، رؤيته في ذاته. إن تعرف القارئ في ذاته على ما يقوله الكتاب، هو برهان حقيقة هذا الكتاب، والعكس بالعكس، على الأقل إلى حد معين".

م. بروست، **في البحث عن الزمن الضائع**، نفسه، جزء III ، ص. 911.

إن النقد البروستي يتخذ مسافة من "الذكاء" العقلاني، الذي يقول مؤلف ضد سانت بوف إنه يعتمده على مضض" لكتابة مقالة نقدية تامة[1]. ونتيجة لذلك، فإن هذه "المقالة النقدية التامة" قد تم سبكها بداية في **المعارضات**، وهو نقد بالفعل يفترض المعرفة الوثيقة بالقواعد الخاصة بعمل ما ـ تركيبه، إيقاعه، نبرته المميزة ـ "إذ عند مؤلف معين، حينما نضبط اللحن، فالكلمات ترد بسرعة[2]". بتصوره للأسلوب على أنه استمراريةُ لغةٍ ورؤيةٍ، فإن بروست يجدد

(1) م. بروست، معارضات ومختلطات، باريس، جاليمار، "خزانة لابلياد"، 1971، ص، 49.

(2) نفسه، ص. 295.

في العمق، في **ضد سانت بوف**، قراءة نرفال، بودلير وبلـزاك، وهـم كتاب مرارًا ما خلط سانت بوف أعمالهـم بشخـصية أو نمـط حيـاة المؤلف. وسيقود الخلط نفسه أندري جيد إلى رفض مخطـوط روايـة **جانب منازل سوان** سنة 1912 دون قراءته.

إن بروست يحدد موقعه إذن على أحد الخطوط الفاصلة للنقـد في القرن 19، وذلك بمعارضة التصورات التوثيقية للأدب بقـراءة نقدية حقيقية للأعمال، بما هي مولدة للمعاني في علاقة بذاتية ما. إن معنى منهجه يتجلى بالكامل في البحث والتعبير عن هذه القيمة:

> "في أسلوب فلوبير مثلا، كل أجزاء الواقع تم تحويلها إلى المادة نفسها، في المساحات الشاسعة ذات الوميض الرتيـب. لم يتبـقَّ أي تَكَـدُّر، وصـارت المـساحات عاكسة. كل ما كان مختلفا تم تحويله وامتصاصه [...] أما عند بلزاك، خلافا لـذلك، تتعـايش، وهـي غـير مهضومة بعد، ولم تتحول بعد، كل عنـاصر أسـلوب آتٍ لم يوجـد بعـد. هـذا الأسـلوب لا يـوحي، ولا يعكس: إنه يفسر، بواسطة الصورة الأشد إثارة ".

بروست، ضد سانت بوف، نفسه، ص. 201.

إن إبراز "الأساليب" هذا بواسطة الاستعارات يـسمح بفهـم النص وكأنه عالم رمزي، معفي من كـل لجـوء للقـصد: "ينبغـي أن نظهـر جيـدًا بخـصوص بلـزاك (الفتـاة ذات العينـين الـذهبيتين، سرازين، دوقة دولانجي، إلـخ) الاسـتعدادات البطيئـة، الموضـوع

الذي يتم حبكه شيئًا فشيئًا، ثم القبضة الصاعقة، فالنهاية. وكذا تداخل الأزمنة [. . .] مثلما هو الشأن بالنسبة لأرض تداخلت فوقها حمم بركانية تنتمي لعصور مختلفة " (هامش، ص. 212).

إن هذا النوع من القراءة الذي يأخذ في الحسبان تشكيلة العمل العامة بالتزامن مع السمة النحوية الدالة لفردية ما، هو معاصر بالتدقيق للأبحاث الجارية في الطرف الآخر الأقصى من أوروبا على يد الشكلانيين الروس، الذين ساهم اكتشافهم في فرنسا بدايات سنوات الستينيات (1960) في انطلاقة "النقد الجديد "(انظر الفصل 4). لكن بدل النظر في اشتغال الأشكال الأدبية الكبرى (مثل الرواية والشعر)، يسعى بروست على الخصوص إلى إظهار كيف أن أسلوبا معينًا يشكل رهانًا في نظام معرفة العالم. وهذه هي حمولة الأقوال الشهيرة في **الزمن المستعاد**:

> "إن الأسلوب بالنسبة للكاتب كما هو شأن اللون بالنسبة للرسام هو مسألة تقنية وليس مسألة رؤية. إنه كشف، الذي سوف يكون مستحيلًا بواسطة أدوات مباشرة وواعية، للاختلاف الكيفي الذي سوف يظل بمثابة السر الأبدي لكل واحد منا، لو لم يكن الفن موجودًا ".

م. بروست، **البحث عن الزمن الضائع**، نفسه، الجزء الثالث، ص. 895 .

إن "الرؤية إلى العالم " الخاصة بالكاتب، بصفتها "اختلافًا كيفيًا"تجعل إذن من الأسلوب رافعة نقدية لمقولات الإدراك

والتفكير. وتدقيقًا بهذا المعنى، في مكنة بروست القول عن فلوبير "إن ثورة الرؤية، وتمثل العالم التي تنتج عن ـ أو تتجلى ـ تركيبه، ربما هي أكبر من ثورة كانط Kant الذي حول مركز المعرفة إلى النفس[1]". في اعترافه للأعمال الأدبية بامتلاك إمكانية خلق مقولاتها الذهنية الخاصة بها، أي عقلانيتها الخاصة بها، فإن بروست يُسند للنقد دورًا مزدوجًا، دور الوسيط والمبدِع، مهمته الوصف، أي إعادة تأليف "إنتاج" أنا "مغايرة" التي هي الكتاب. وعلاقة الأدب هذه بالحقيقة، التي تجاهلها عمومًا النقد التابع للبنيوية (انظر الفصل 4) قد أثارت وما تزال تثير أكثر الاهتمام المتزايد لدى النقاد المعاصرين، وخاصة الفلاسفة مثل جيل دولوز Gilles Deleuze[2] أو لدى باحث من قبيل بيير كامبيون Pierre Cambion الذي سوف نقرا باهتمام كتابه الحديث العهد، **الأدب في بحثه عن الحقيقة**[3].

5. أزمة النقد في فترة ما بين الحربين:

وإن كان يمثل أقلية في زمانه، فإن بروست ينبئ عن انطلاقة نقد الكاتب الذي يسم فترة ما بين الحربين. إن الإصدار المتأخر جدًا

(1) "عن" أسلوب "فلوبير"، أبحاث ومقالات، باريس، جاليمار، "فوليو أبحاث"، 1994، ص. 282.

(2) بالأخص، بروست والعلامات، باريس، بوف، "مشارف نقدية"، 1966.

(3) ب. كامبيون، الأدب في بحثه عن الحقيقة، باريس، سوي، 1996.

لكتاب ضد سانت بوف بفرنسا (1954) يبدو بعينه اليوم وكأنه العَرَضُ النهائي للأزمة العامة التي مست النقد الأدبي خلال القرن العشرين، في حدود كون القراءة البروستية، التي لا تطمح أبدًا إلى الوضع الاعتباري الذي للعلم، تعتمد على تعددية الفاعل الأدبي. إذ بهذا المعنى لم تعد فيه مقولة "الأسلوب" قابلة للاختزال في جرد لطرائق التعبير، مثلما كان في مقدورها ذلك في تدريس البلاغة.

من خلال رفضها للفصل بين "الشكل" و"المضمون"، وكذلك اللجوء إلى التصنيفات الأجناسية القديمة، كانت أعمال بروست التي نشرت أول الأمر عبارة عن شذرات بالمجلة الفرنسية الجديدة (NRF) انطلاقًا من سنة 1914، بمثابة منبع متدفق لنقد "التماهي" أو"التعاطف" الذي يطبع نقد ما بين الحربين المنشغل أكثر فأكثر بما يسميه جان بولان Jean Paulhan **لا يقينيات اللغة**[1]. لارتباطها بمصير دار النشر جاليمار، فإن **المجلة الفرنسية الجديدة** كانت هي المجلة الوحيدة التي باجتيازها للقرن تشكل بدون شك، بعيدًا عن الجامعة، مختبرًا للنقد الأدبي الفرنسي لهذه الفترة، المنفتح بدون أحكام مسبقة على مخاطر الإبداع، مادامت لجنة القراءة فيها أصدرت أعمال بروست، كلوديل Claudel، فاليري Valéry وسان جان بيرس Saint –John Perse.

(1) انظر: حوارات مع روبير مالي، باريس، جاليمار، "أفكار"، 1970.

1.5 المجلة الفرنسية الجديدة، نقد بلا حدود:

موازاة مع الدادائية Dadaïsme والحركة السريالية Surréalisme اللتان، حسب عبارة أراجون Aragon " حاولتا القيام بإعادة ترتيب بعض القيم"[1]، فإن مغامرة المجلة الفرنسية الجديدة، التي كان لها عنوان فرعي هو "أدب ونقد" أبانت أن ليس هناك أدب ممكن دون مطلب نقدي، ودون فلسفة تبصير.

يتم الحديث أحيانًا عن نقد الرَّحابَة، أو التعاطف، لتشخيص الاستقلال الفكري لهذا النقد، الذي تجسده ، على الأخص بعد الحرب العالمية الأولى، المجلة الفرنسية الجديدة، مجلة منفتحة على الأدب الشبابي الفرنسي والأجنبي وعلى كتاب فرنسيين طوتهم يد النسيان. ومن هذا التيار ذي الحساسيات المتنوعة، وهو أصل النقد المسمى "موضوعاتي"، هناك بعض الأسماء الدالة التي تستحق الذكر ها هنا:

يمثل فاليري لاربو (Valery Larbaud 1881 ـ 1957) ذلك النقد المستكشِف والمترجِم. في **القراءة، تلك الرذيلة التي لا تعاقب وفي مجال فرنسي** (1941) يظهِر كيف أن شكل "المونولوج المتبادل "الذي يميز رواية تم تجاهلها إلى ذلك الحين من طرف النقد ـ ألا وهي رواية **اجتثاث الأكاليل** لإدوار دي جاردان Edouard Dujardin الصادرة سنة 1887 ـ قد أثرت على نحو عميق في كتابة

(1) أراجون، المفصل في الأسلوب، باريس، جاليمار، 1927، "المتخيل"، 1980، ص. 199.

عوليس جيمس جويس (التي ترجمها فاليري لاربو إلى الفرنسية). وعلاوة على ذلك، كان لاربو أول ناقد أوضح بصراحة أن تبعية النقد للتاريخ (انظر أعلاه الفصل 3. 1. 2) تنبني على جهل بالواقعة الأدبية : عبر تفكيك هذه الآلية عند رينانْ، يفسر في الوقت نفسه لماذا لدى أتباع هذا الأخير "يقين تام على نحو سهل بأنهم أعلى شأنًا من الكتاب الذين يشكلون موضوعًا لدراساتهم[1]". وأخيرا إن الحرص الدقيق لدى لاربو على مهنة الكاتب يشرع دائمًا آفاقًا جديدة نحو العلاقات بين اللغة والأدب.

أبان جاك ريفيير Jacques Rivière (1886 ـ 1925) مدير الـ NRF من سنة 1919 إلى سنة 1925 عن موقف متفهم نادر "يتمثل في تبني وجهة نظر كل كاتب تباعًا"، مثلما كتب ذلك روجي فايول Roger Fayolle[2]. وهو القارئ الاستثنائي كانت تربطه علاقة مراسلة عمادها الصداقة والتفسير مع أنتونان آرتو Antonin Artaud، تم نشرها ضمن كتاب آرتو **سر الغموض،** وهذه حالة فريدة في تاريخ الشعر، حيث يصير الحوار بين الكاتب والناقد جزءًا لا يتجزأ من عمل آرتو الشعري. إن المقطع القصير في رسالة بتاريخ 8 يونيو 1924 يبرز كيف أن البحث عن تطابق بين وعيين يقود النقد إلى "لب الميتافيزيقا"، حسب تعبير بودلير:

---

(1) ف. لاربو "رينان، التاريخ والنقد الأدبي"، الابتهال إلى القديس جيروم، باريس، جاليمار، 1946، ص. 274 .

(2) روجي فايول، النقد الادبي، باريس، أرمان كولان، 1978، ص. 159 .

" لقد كتب بروست "تقاطعات القلب الزمنية"،
ينبغي الآن كتابة "تقاطعات الكائن الزمنية " [...]
إن مَن لا يعرف الانهيار العصبي، ولا يشعر أبدًا
بالنفس التي يلتهمها الجسد، التي غمرها الضعف،
عاجز عن أن يرى أي حقيقة حول الإنسان".

مراسلة مع جاك ريفيير، ضمن: أ. آرتو: سر الغموض، جاليمار، مصنفات "شعر"، 1966، ص. 45.

وإذا كان الحوار بين الرجلين يميل هنا طبعًا إلى الجمع بين مستوى الحياة ومستوى العمل؛ فذلك من أجل أن يستخرج من العمل معرفة ذات قيمة بالنسبة للحياة، ومرة أخرى، فإن التأكيد على "الحقيقة " يحدد للنقد واجب القراءة بدون نماذج موضوعة مسبقا، مادام في هذا المضمار، لم يعترف أي ناقد سنة 1924 لأنتونان آرتو بوضعه ككاتب ، باستثناء ج. ريفيير.

ألبير ثيبودي، هامشي على طريقته، أدخل أيضًا على NRF نقد "التعاطف " الذي يتناول الأعمال، مستلهمًا فلسفة برجسون Bergson، انطلاقا من الحركة المبدِعة التي تحملها القراءة. إن هذه القدرة على الإحاطة بتفرد المؤلف من خلال إجراء عدة أنواع من المقاربات (الفلسفية، التاريخية، الأسلوبية) لا تتجلى فحسب في أطروحات من قبيل **جوستاف فلوبير** (غاليمار، 1922)، مونتين، الذي لم يكتمل(جاليمار، 1962) بل وأيضًا في **تأملات في الرواية** (جاليمار، 1938). وسوف نقرأ ، على الأخص، في هذا الكتاب

الأخير، الفصل الذي يحمل عنوان "قراء الرواية المتمرسون Liseurs" الذين يميزهم ثيبودي عن "قراء الرواية العاديين Lecteurs"، نظرًا لأن الأوائل ينضوون في نظام حيث يوجد الأدب لا بوصفه تسلية عرضية، وإنما كغاية أساسية، والتي قد تشمل الإنسان بأكمله بالعمق نفسه الذي تتمتع به باقي الغايات الإنسانية "(ص. 250). ويسمح هذا التمييز لثيبودي بوضع صورة تقريبية لتاريخ جمهور الروايات انطلاقًا من تفكير يحتفظ حتى الآن براهنيَته حول وضع القراءة الاعتباري في المجتمعات الحديثة.

وأخيرًا، جان بولان (Jean Paulhan 1884 ـ 1968) الذي كان له، بوصفه مديرا للمجلة الفرنسية الجديدة من 1935 إلى 1968، مع فترة انقطاع دامت من 1940 إلى 1953، دور حاسم في المكانة المرموقة التي سوف يحتلها النقد منذ ذاك فصاعدًا في حقل الإبداع الأدبي نفسه، وإن كان قد صرَّح مرات عديدة :"إننا لا نعرف ما هو النقد أكثر مما عُرِّفَ به في بدايات القرن 19"، فذلك من باب الحرص الدائم على تذكير النقد بأنه ليس هناك علم يُدَرِّس "النَّظَر".

> " كل ما يجب قوله عن النقاد الفرنسيين، رغم تعددهم، هو أنه كانت تنقصهم الهمة على نحو فريد. أو كانوا يحكمون قبضتهم كما اتفق. ليس هناك واحد من بينهم مَن تلفظ بكلمة واحدة في حق لوتريامون

Lautréamont، ولا كلمة عن رامبو Rimbaud ولا كلمة عن ملارمي Mallarmé [. . .] وحينما يتعلـق الأمر ببودلير، فإن سانت بوف يعتـبر أنـه يـشذ عـن القاعـدة. أمـا فـاجي Faguet فهـو برأيـه سـطحي، ولانـــسون Lanson بـــلا إحـــساس، ومـــورا Maurras خبيث ".

جان بولان. فليكس فنيون أو الناقد، نفسه، ص. 88.

في التوطئة الموجزة التي لابد لكل نقد منها الصادر سنة 1951 يفحص معنى وامتداد كلمة "نقد" ليس عبر التحقق منه من خلال حكم الكاتب على عمله المنجـز ـ سـواء اعتـبر هـذا العمـل نفـسه "كلاسـيكيًّا " أو "رومانـسيًّا" ، أو سـواء انحـاز هـذا النقـد وفـق عبـارات بـولان في **أزهـار طـارب** (جـاليمار، 1941) إلى "صـناع البلاغة " أو "المُرْهِبُون"، وإنما بتطبيقه على التأمل الـواعي لأدوات الكتابة. إلا أن هذه الأدوات (التي تنتمي للبلاغـة بـالمعنى الحـرفي للكلمة، أي لاستراتيجيات الخطاب الشعورية واللاشعورية) لم تعد تُشَبَّه بالنماذج التي حددها البلاغيون وفنون الماضي الشعرية. ولأنه صار نقديًّا بدوره، فإن العمل الأدبي بات يشتغل على شكله الخاص انطلاقًا من نماذج منتقاة، يستبطنها بغية تضخيمها على نحـو مفـرط (لوترايامون)، الرفع من شأنها (السرياليون) أو هدمها (الدادائية):

"تارة تكون الاختيارات مهيأة منذ زمن بعيد، وتـارة تكون مباغتة، لكن سواء تم الأمر في عشر سنوات أو

في ساعتين، فإن أكبر قسط من عمل المؤلف يُسْتَغْرَقُ في عمليات التنقيح، والمراجعة، والتصحيح، ووضع اللمسات الأخيرة. بإيجاز: إنه يستغرق وقته في عمليات نقدية. هل قلتُ خَفِيَّة؟إنها لم تعد كذلك في أيامنا هذه، حيث لم نعد نجد إبداعًا غير مقرون بمنظومة نقدية".

جان بولان. التوطئة الموجزة التي لابد لكل نقد منها. باريس، 1988، ص. 13.

بالاسترداد الممزوج بقليل من السخرية للرابط الجدلي الذي كان يجمع في نظر الكلاسيكيين عملا ما بالوعي المتيقظ بالاختيارات التي تشكله، فإن بولان كان ينضوي مباشرة تحت مشروع تدريس الشعرية الذي وضع خطوطه العريضة بول فاليري (Paul Valéry 1871 ـ 1945) سنة 1938. إنها تقريبًا الكلمات نفسها التي نجدها بالمناسبة فيما يلي:

"إن عمليات مراجعة كتاب وتنقيحه، والتشطيب، وأخيرًا التقدم الذي تحرزه الأعمال المتعاقبة تظهر أن قسطًا من الاعتباطية، والفجائية، والعاطفة، بل وحتى جزء من القصد الراهن ليست غالبة إلا في الظاهر [. . .] إن كل ذلك ناتج عن أدنى ملاحظة للغة في "حالة الفعل". ولكن أيضًا، إن أبسط تأمل يقودنا إلى التفكير بأن **الأدب هو نوع من التوسيع**

والتطبيق لبعض خصائص اللغة، ولا يمكنه أن يكون شيئًا آخر".

ب. فاليري. "تدريس الشعرية بالكوليج دو فرانس". ضمن، الأعمال الكاملة، جاليمار، 1957، ص. 1438.

يبدو أن وجهات نظر بولان وفاليري تتفق على منح أهمية حاسمة للنقد بصفته تأملًا ينصب حول "خصائص اللغة". وبهذا المعنى فهما معًا يساهمان مسبقا في المشهد المعقد الذي يقدمه لنا في الوقت الراهن النقد المعاصر، وبصفة عامة، نزعات التفكير حول مفهوم الأدب نفسه. وبينما أصبح فاليري أشبه بالمنظر الرسمي للأدب ـ وهذا ما يفسر اللجوء الاستراتيجي لمصطلح "الشعرية"، الفصل، 1. 5 ـ فإن بولان الذي كان حتى وفاته يتمتع بما يشبه وضع المُعَلِّم الناقد (والذي كان يتقاسمه معه خفية ريمون كونو، الذي ألحق بلجنة القراءة لدى الناشر جاليمار منذ 1938)، ظل منشغلًا بنظرية اللغة، سواء كانت فلسفية أو لسانية.

5.2 عزلة النقد الفرنسي:

بفضل جعل الحدث الأدبي موضع تساؤل وتفكير الكُتَّاب في اللغة، أمكن للنقد الجامعي الفرنسي الوعي بالتناقضات التي أوقعته فيها طموحات القرن 19. ووجد الناقد نفسه بغتة متروكًا في ملتقى تخصصات جديدة تنتمي للعلوم الإنسانية، كانت مهمشة لفترة طويلة في تدريس الآداب: اللسانيات، علم الاجتماع والتحليل

النفسي. وعلى نحو متبادل، فإن الأدب الذي يشرك مجموع العلاقات بين الذات والعالم واللغة، قد أثار انتباه باحثين جدد في العلوم الإنسانية.

إن ما ينبغي أن يشد اهتمامنا اليوم، هو في الآن نفسه، البعد الدولي متعدد الاختصاصات في تجديد النقد ما بين الحربين العالميتين أو بعد الحرب العالمية الثانية، وعلى النقيض من ذلك، الشوفينية الفكرية التي سيطرت على النقد الأكاديمي في فرنسا حتى حدود سنوات 1960 [1]. يشهد على ذلك أولًا الفارق العظيم بين تاريخ أول إصدار لغالبية النصوص المؤسَّسة للـ"النقد الجديد" المقبِل، وتاريخ الاعتراف الرسمي بها في فرنسا.

من جانب الفيلولوجيا الألمانية، فإن كتاب إريك أورباخ السابق الذكر (**محاكاة، تمثيل الواقع في الأدب الغربي** الصادر بمدينة برن سنة 1946) وخاصة كتاب ليو شبيتزر الصادر بعد وفاة صاحبه (**دراسات في الأسلوب**، 1948) كانا قد ضخا دمًا جديدًا في فهم أعمال الماضي العظيمة قبل أن يكونا في المتناول باللغة الفرنسية.

وأخيرًا وجب انتظار سنة 1971 حتى نقرأ بالفرنسية (الصادر عن دار سوي بعنوان النظرية الأدبية)، كتاب روني وليك وأوستين واريـن René wellek، Austin Warren، Theory of

(1) إننا نحيل إلى كتاب أنطوان كومبانيون، عفريت النظرية، مرجع مذكور.

literature الذي نشر سنة 1948 ، وهو مرجع جامعي للـ نقد الجديد New Criticism، الذي نشأ في سنوات 1930 بتأثير من الشاعر ت. س، إليوت والناقد إ. أ. ريتشاردس. إن هذا الكتاب الدليل الحقيقي كان يستفيد مما جاء به الشكلانيون الروس والبنيويون الأوائل، الذين كان الفاعلون الرئيسيون ضمنهم (ونخص بالذكر رومان جاكبسون (Roman Jakobson) قد هاجروا إلى الولايات المتحدة الأمريكية منذ سنوات 1930.

ليست الغاية من الفصلين القادمين (4 و 5) هي الشمولية، بل إنهما يستعرضان الإشكاليات النقدية الرئيسية النابعة من تجديد النظرية الأدبية ، هذا مع الحرص كل مرة على وضع الأمثلة في سياقها الإبستمولوجي.

الفصل

الرابع

4

نُقُود التأويل

إن تأويل نص، في التقليد الهرمنطيقي، يفترض مثلما رأينا ذلك، تصورًا للمعنى، الذي يؤدي، في نهاية المطاف، إلى **مقصد** من مقاصد "المؤلف". لكن مقولة "المؤلف"، وبالتالي الوضع الاعتباري "للمعنى" قد تم قلبهما على نحو محسوس بإدخال مناهج تخص العلوم الإنسانية في الدراسات الأدبية (نذكر أن إصدار مرسوم سنة 1957 قد وسم في فرنسا نشأة "كليات الآداب والعلوم الإنسانية"). وقد ساهمت هذه الأخيرة في بروز ما ينبغي تسميته وفق عبارة ميشيل فوكو Michel Foucault **خطاب نقدي**، ذلك أنه حتى لو أننا لا نقرأ فصلًا بقلم جان بيير ريشار مثل قراءتنا لفصل من تأليف ستاروبنسكي، فإننا مع ذلك نتعرف فيهما على ما يشبه الملفوظ الذي يؤسس سلطته النقدية على استيعاب المعارف. إلا أنه إذا كانت اللسانيات والتحليل النفسي والسوسيولوجيا تتمتع حقا بوضعها الاعتباري كعلوم إنسانية، فمن الأفضل النظر إليها مثلما أوصى بذلك لاكان Lacan ، بصفتها علومًا حدسية، تفاديًا لتشييئها.

عندها نشهد ظهور بعض الصعوبات ـ التي لن نقدم لها حلًا هنا ـ ملازمة لكل محاولة تقصد القيام بنمذجة لنقود التأويل. هل من المشروع مثلًا تصنيف سوسيولوجيا الحقل الأدبي ضمن نقود التأويل؟ وبالمثل، لماذا لا نقرأ جان ستاروبنسكي معتبرين إياه كاتب أبحاث فكرية أصيل والذي تكشف أعماله عن بحث دؤوب ومتعدد الأشكال عن الحقيقة الأدبية؟ سوف يتمثل جوابنا في أن كل نقد تأويلي يضع حدوده الخاصة بالموضوع الذي يشتغل عليه، وفي أنه لا وجود لعلم إنساني يستطيع ادعاء العلمية أكثر من غيره من العلوم. ولنذكر مثلًا بأن اللسانيات التي لعبت لوقت طويل دور العلم الإنساني الرائد، ليست علمًا متراصًا: من الفونولوجيا (التحليل الذري للغات) إلى الشعرية (دراسة الكلام بصفته مبدأ الإبداعية)، فإن اللسانيات حققت ثورة كوبرنيكية قد يختصر الأساسي فيها إلى جملة واحدة: لا يمكن اعتبار الأدب موضوعًا

لسانيًا مثل باقي الموضوعات؛ لأنه بالتحديد نمط تفكير راسخ في لغةٍ ذاتٍ معينةٍ. ولذلك فإن الأدب يقاوم "علوم اللغة" ويساهم فيها، ويمثل، نظرا لذلك ، العنصر الرئيسي في كل نظرية للغة، سواء تم الاعتراف به أم لم يتم. ولهذا السبب، سوف نقدم في فصل مخصوص (انظر الفصل 5) المقاربات النقدية التي تدين صراحة، أكثر من أي مقاربات أخرى، إلى نظرية اللغة كما أسسها فردنان دو سوسير Ferdinand de Saussure ومَن جاء بعده.

1 - «مدرسة جنيف» والنقد الموضوعاتي:

1.1 ظاهراتية الخيال:

عمومًا يتم ربط أصل النقد المسمى "موضوعاتي" Thématique بأعمال ناقدين من مدينة جنيف Genève، وبكتابين اثنين من بين مؤلفاتهما الكثيرة. **من بودلير إلى السريالية** (كُرِيا، 1933) لمارسيل ريمون Marcel Raymond وعلى الأخص كتاب **النفس الرومانسية والحلم** (جوزي كورتي، 1939) لألبير بيجان Albert Béguin. ولم يحكم هذه الرائعة النقدية أي مشروع لتأسيس مثل هذا التيار.

> " إنها إذن تجربتنا ـ إذا صح أن تجارب الشعراء الذين نتبناهم تذوب في جوهرنا الشخصي لمساعدته في مواجهته للقلق العميق ـ، إنها تجربتنا التي كنت أظن أني عثرت عليها مجددًا في الدراسة التي أقبلتُ عليها

[. . .] إن هـــذا الكتـــاب لا يهـــدف إلى اختـــزال طموحات وأعمال "مدرسة" شعرية في منظومة قابلة للتحليل بوضوح. يبدو مثل هذا القول غير معقول".

أ. بيغان، النفس الرومانسية والحلم، ص. X.

مقولتان رئيسيتان تؤشران هنا على قطيعة مزدوجة مع التقليد الجامعي لتلك الفترة: رفض التصنيف الوضعي للأدب إلى "مدارس" والاعتراف بالتساؤل الشخصي كمصدر وعلة للنقد. إن ما يحمل أ. بيغان على فهم الشعراء الرومانسيين من خلال المظاهر العديدة التي تشملها الحياة القائمة على الحلم في أعمالهم، هو الرغبة في تحصيل معرفة روحانية، والتي تميزه عن المسلك التحليل نفسي، مثلما سوف نرى ذلك لاحقًا. وتنبني القيمة المركزية لهذه المعرفة على ما يسميه أ. بيغان في مقدمته بـ "الصورة ": " إن الشاعر هو من يستعمل لغايات مغايرة ما هو مشترك لديه مع العُصابي، من ينجح في قطع الخيط الذي يمسك الصورة داخله : ومنذ ذلك الحين تصير شيئًا آخر "(ص. XVI). وفي خضم الاستقصاء المنهجي لهذا الكشف الرومانسي، أي "النفس " ـ من الشاعر جان بول إلى أندري بروتون André Breton،Jean Paul ـ تظهر ضمنيًا مقولة "الموضوعة Thème"، أي العالم المحسوس للكاتب والذي تكمن بؤرته في الخيال l'imaginaire. وبالاعتماد على هذه الأطروحة يستشهد بيجان بالفيلسوف الرومانسي الألماني هيردر Herder :

"إن المعرفة العليا تتأتى من آلاف الأحاسيس الداخلية والتي تشكل حزمتها المتقاربة **الخيال**، تلك الملَكة المركزية الحقيقية: إنها لا تنتج الصور فحسب، بل الأصوات أيضًا والكلمات، علامات وأحاسيس غالبًا ما لا تجد اللغة كلامًا للتعبير عنها".

أ. بيجان، نفسه، ص. 58.

إن كلمات ما يعجز اللسان عن التعبير عنه، إذا جاز القول، التي يتم إملاؤها تحت ضغط "آلاف الأحاسيس الداخلية" تشكل داخل نص معيّن شبكة معقدة من الدلالات تكشف عن خيال أو عن "نفس"، تتجاوز مقولة الموضوعة، هذه المقولة العامة جدًّا" التي تدل على فئة دلالية قد تكون حاضرة على امتداد النص، أو حتى في مجموع الأدب ("موضوعة الموت")[1]. لا يتعلق الأمر هنا، مثلما نرى، سوى بتعريف قانوني، لا يخبر تدقيقا عمّا يسميه جان بيير ريشار "العمق الجوهري" الذي تخلفه كل لغة شعرية ـ "كتلة ساكنة ها هنا هَوتْ من كارثة مظلمة" لملارمي الذي خصه ج. ب. ريشار بأول دراسة نقدية كبرى له[2].

وباسم هذا التصور للقراءة الأدبية كسيرورة تماهي للناقد مع خيال (أو مع "وعي") فريد من نوعه في كل مرة، وكاشف دومًا

(1) أ. ديكرو، ت. تودوروف. القاموس الموسوعي لعلوم اللغة، باريس، سوي، 1972، ص. 283.

(2) ج. ب. ريشار. عالم ملارمي الخيالي، باريس، سوي، 1962.

عن قطعة من لانهائيته، اعترفت شخصيات عديدة من قبيل جورج بولي Georges Poulet، جان روسي Jean Rousset، جان ستاروبنسكي وجان بيير ريشار، مرارًا بما تدين به لرائدها ابن مدينة جنيف.

إنه تبعًا لذلك، التصور نفسه للعمل بصفته "ظهورًا لنظام يقطع مع النظام الموجود، تأكيد لعهد يخضع لقوانينه ومنطقه الخاص[1]"، الذي يشير بمسمى مدرسة جنيف، إلى واحد من بين التيارات الرئيسية للنقد المعاصر وكذلك إلى حركة فكرية منسجمة.

بعبارات أخرى، إنه اعتراف بالعمل بوصفه "علاقة اختلافية وجدالية مع الأدب السابق أو مع المجتمع المحيط[2]" تسمح بترسيخ علاقة نقدية أصيلة بواسطتها يصير العمل ذاتًا وموضوعًا للوعي:

> "هناك فعل يتم بداخلي بواسطة انبساط لغة العمل [...] لكن، مثلما قال بذلك جورج بولي عن حق، إنه بحاجة إلى وعي كي يتحقق، إنه يستدعيني كي يتجلى، إنه يحكم مصيره قبليًا بوعي متلقٍّ فيه سوف يتحقق".

جان ستاروبنسكي، "العلاقة النقدية" مرجع مذكور، ص. 16.

(1) جان روسي، الشكل والدلالة. بحث في البنيات الأدبية، من كورنيي إلى كلوديل، باريس، جوزي كورتي، 1961، ص 11.

(2) ج. ستاروبنسكي. "العلاقة النقدية"، العين الحية 2، باريس، جاليمار، 1967، ص. 22.

هكذا فإن مقولة "الوعي"، أكثر من مقولة الخيال، تفصل النقد الموضوعاتي عن النقد البنيوي الذي سوف تلجأ إليه رغم ذلك: إن مقولة "البنية"، بكل دقة، تقتضي اشتغالًا مستقلًا عن كل إدراك للعالم، بينما المقاربة الموضوعاتية تسعى بالأحرى إلى أن تُحدِّدَ داخل العمل هذه التجربة الأولى التي يمثلها الوعي بالنسبة لعالم كاتب ما. لكن من وجهة نظر تصورية أكثر، قد تدل البنية، مثلما هو الشأن عند جان روسي (انظر أدناه)، على الوظيفة المحددة لموضوعة معينة داخل شكل عمل معين.

1.2 جاستون باشلار والوعي بالصورة الشعرية

سواء ارتبط بالوعي أو بالخيال، فإن النقد المسمى "موضوعاتي" يعلن انتسابه للظاهراتية الهرمنطيقية عند إدموند هوسرل (Edmond Husserl 1859 ـ 1938) أو لفلاسفة فرنسيين مثل موريس مرلبونتي (Maurice Merleau-Ponty 1908 ـ 1961)، الذين يعتبرون الإدراك بصفته نشاطًا يشرك المواضيع الخارجية، ليس مثلما "تظهر"، وإنما مثلما يبنيها الوعي.

في تصوره وكأنه علاقة بالعالم، فإن الوعي بالظواهر ـ المسمى ظاهراتي ، لتمييزه عن الوعي التأملي للكوجيتو الديكارتي باعتباره حضورًا للذات ـ هو **فعل** وعي هو دائمًا وعي بشيء ما. لا مجال إذن لمقابلة الذاتية بالموضوعية، مادام هذا الوعي (الذي يسميه هوسرل **بالمقصدية** Intentionnalité) يتجلى انطلاقًا من تجربة "الإحساس"، الذي حُدِّدَ كنقطة تقاطع أصلية بين الذات والعالم.

وبهذا المعنى ينبغي قراءة أغلب مقدمات ج. ب. ريشار: "تمت مقاربة كل هؤلاء الشعراء على مستوى اتصال أصلي مع الأشياء [...] هكذا تشكلت أمامي العديد من العوالم الخيالية [1]".

لكن مفهوم "العالم الخيالي" هذا يرجع الفضل فيه، للأمانة والدقة العلمية، إلى المفكر جاستون باشلار Gaston Bachelard (1884 ـ 1962). إن باشلار، فيلسوف المعرفة العلمية [2]، تساءل أيضًا عن الأساطير المؤسِّسة المستوحاة من المقولات الأولية الكبرى للكون (مثل الماء، والهواء، والنار، والتراب، والفضاء) التي كانت تُبَيْنُ حضورها في العالم المحسوس على هيئة ترسيات مؤسِّسة أو صُوَر. إن أعمال باشلار التي تعادل، بالنسبة للنقد الموضوعاتي، نقلًا للظاهراتية إلى دراسة الصورة الشعرية، مادامت هذه الأعمال تستند بالأساس على شهادات شعراء كل الأزمنة:

> " بجعلنا نقوم بعودة منتظمة إلى ذواتنا، وبإعمال مزيد من الوضوح في الوعي بصورة معينة عند شاعر ما، فإن المنهج الظاهراتي يقودنا إلى السعي للتواصل مع الوعي المبدِع عند هذا الشاعر ".

ج. باشلار. شعرية أحلام اليقظة، باريس، بوف، 1960، ص. 1.

إن هذا الانتساب المزدوج يبين أن من واجب النقد

---

(1) إحدى عشرة دراسة حول الشعر الحديث، باريس، سوي، 1964، ص 7.

(2) ج. باشلار، فلسفة الرفض، باريس، بوف، 1940؛"كادريج"، 1994.

الموضوعاتي، مثلما كتب ذلك ج. ب. ريشار، أن يحدد موقع "مجهوده للفهم والتعاطف فيما يشبه لحظة الإبداع الأدبي الأولى"، بالنظر إلى أن "هذه اللحظة هي أيضًا تلك التي يكتسي فيها العالم معنى عبر الفعل الذي يصفه، وعبر اللغة التي تحاكي مشاكله وتحلها ماديًا[1]".

3. 1 جان بيير ريشار وجان روسي: القراءة "الموضوعاتية":

بما أنه يُفترض في اللغة أن *تحاكي* " مقصدا أساسيًا " موجودًا قبلها، فإن الاستقصاء الموضوعاتي ـ القريب لكن المتميز في ذلك عن النقد التحليلنفسي الذي يكشف، خلف النص، معنى لا شعوريًا ـ يلتزم بإبراز الكيفية التي تسلكها موضوعات عمل أدبي ما للإيحاء بتجربة وعي فريد:

> "إن الموضوعات الرئيسية في عمل معين، تلك التي تشكل معماره اللامرئي، والتي يجب عليها أن تمنحنا مفتاح تنظيمه، هي تلك التي يتم بسطها فيه غالب الأحيان، تلك التي نجدها فيه بتردد ظاهر، واستثنائي. إن التكرار، هنا وفي مواضع أخرى، يدل على الاستحواذ".

ج. ب. ريشار، عالم ملارمي الخيالي، مرجع مذكور، ص. 24 ـ 25.

(1) جان بيير ريشار، الشعر والعمق، باريس، سوي، 1955، ص 9 .

هي تلك النشوة المتعَبة
هو ذلك التعب المغرَم
هو كل ارتعاشات الغابة تلك
هو، صوب الفروع المربدة،
ذلك الكورال من الأصوات الصغيرة.
[" أرْييتْ المنسيات "]

[...] أو بالعكس، هي تلك الموضوعات التي تتردد على الإحساس، وتتسرب إليه خفية، مثل أغراب غير مرغوب فيهم. عندها إذن فإن الفعل بضمير الغائب هو ما يتحمل مسؤولية الأنا ورفضها عيش هذه الحالات على مستوى الحميمية المحسوسة:

ينهمر الدمع في قلبي
مثلما ينهمر المطر على المدينة. . . [المرجع نفسه].
وهو حزن مجهول ، لا مبرر له، شأن انهمار المطر....".

ج. ب. ريشار، الشعر والعمق، مرجع مذكور، ص. 176.

وإذا كان العازف، نظرًا لسلاسة جملته، يختفي إذن هنا خلف المؤلف، فذلك كي يؤدي معه على وجه أفضل ذلك العزف الثنائي الذي من دونه لا وجود لقراءة حقيقية. إن الاستشهادات التي تتواتر في الخطاب النقدي لا تتجلى وظيفتها في توضيح كلام يقع خارج العمل الأدبي ، بل تتمثل بالأحرى في إظهار الاكتشاف المتدرج لعالم لا يُمْنح انسجامه مسبقًا، كما لا يتم الاعتراف به أبدًا في كله.

وظيفيًا، يمكن للموضوعة، المعروفة من "ترددها الظاهر" و"تكرارها"، أن تُشَبَّه بمفهوم التنويع في توزيع موسيقي، مادامت تحدد في الآن نفسه الانسجام والتفرد، لمن يريد أن يعزفه. وعلى مستوى الدلالة الأدبية، لا يمكن للتحليل الموضوعاتي أن يكتفي بذلك، بل إنه يسعى دائمًا، مثلما يظهر ذلك جان بيير ريشار Jean – Pierre Richard، إلى التزامن مع ذلك الإحساس البدائي الذي سبق وتحدث عنه بروست بخصوص "ما يذكر بالأحمر" و"اللون الأرجواني" في سيلفي Sylvie ـ فتاة النار ـ عند جيرار دو نيرفال Gérard de Nerval"[1].

إن التحليل الموضوعاتي يعتمد إذن في الغالب على مقاطع قصيرة، يشرحها من منظور ظاهراتي؛ لأجل ربطها بمقاطع جديدة ـ وهكذا فإن الشرح يرسم، مقاطع تلو المقاطع، مسارًا عند نهايته يبدو ما يسميه النقد "مشهدًا" paysage. وها هي مثلًا، الطريقة التي بها يكتشف ج. ب. ريشار، أثناء قراءته لفرلين، خيال "الشُّخف" أو "الحياد"، التي يقتسمها مع القارئ:

> "إن حالات الوعي الفرلينية الأشد نوعية تبدو هكذا معلقة في جو من الحياد اللامبالي. لا أحد يطالب بامتلاكها، وفرلين أكثر من أي شخص آخر لا يعمل على ذلك [. . .] إنه يجعلها تحيا خارجه، بعيدا عنه، داخل موضوعية مضجرة، على نمط الـ "ذلك":

---

(1) نفسه.

علاوة على ذلك، نلاحظ، مثلما لاحظ ج. ب. ريشار بنفسه في مقدمة كتابه **إحدى عشرة دراسة حول الشعر الحديث**، أن "مجال اللغة المحض لا يتدخل فيه إلا لمامًا، بصفة التأكيد المفرط في الخصوصية، أو الاختزال المفرط في التعميم، ودائمًا على نحو مستعجل". إن التحليل الموضوعاتي ينبع نتيجة لذلك من حدس بدئي ضروري، والذي قد تزكيه أو تدحضه القراءة الواعية دومًا بالمفارقة الكامنة في إرادة الإخبار، خطوة خطوة، بل وكلمة كلمة، عن دلالة شعرية غير قابلة للتجزيء. وبالتحديد، فإن عائق القسمة هذا، الذي يحاول تجاوزه مفهوم "الشبكة الموضوعاتية"، هو الذي يستهدف، بعد بسط طيّات الكلام الشعري، العثور مجددًا على أصل، وفراغ، أو أفق هذا الكلام.

وفي اتصالها بالتحليل النفسي واللسانيات، فإن أعمال ج. ب. ريشار الحديثة العهد تشهد تطور المسلك الموضوعاتي في اتجاه التحليل الدقيق لسمات الكاتب اللغوية. وهكذا في كتاب **قراءات مجهرية**، انطلاقًا "من تحليل الوقائع النصية للوصول إلى البنيات الموضوعاتية، مثلما يشير إلى ذلك ميشيل كولو Michel Collot، فإن الناقد يسعى للعثور، مثل المحلل النفساني، على التكرارات بصفتها عمليات بذر لعناصر المعنى التي تكشف الشكل الباني، على مستوى النص، ونثر للرغبة أو الاستحواذ. من خلال اختبار مؤلفين معاصرين جدًا (**حالة الأشياء** [جاليمار، 1990]، **أرضية القراءة** [جاليمار، 1996]، وممارسته للنقد ("النقد: تلك الكتابة

التي هي في خدمة الكتابات") فإن ج. ب. ريشار يواصل بهدوء عملًا نادرًا يشهد الأدب كتجربة حِسِّية للغة.

ومقابل منهج "المسار" الخاص بجان. ب. ريشار، هناك نوعًا ما القراءة الإجمالية أكثر التي يطبقها جان روسي Jean Rousset، التي لا تقصي التحليل المطرد للأغراض، لكنها تربطه بالكشف المسبق عن الشكل الموحد للعمل. مثلًا، إن الاهتمام اللافت في رواية مدام بوفاري "بالمُزاوِجات، وهي خلايا صغيرة متقابلة وتتصادى من بعيد [و] تراكب حلقتين تنعكسان في بعضهما بالمِثْل" يظهر بطريقة مثلى تفضيل فلوبير "للابتهال المنهَك [. . .] حيث العودة إلى النقطة التي سبق التطرق إليها، يُرْجِع، في درجة أدنى، إلى موقف منحط ومحاكاتي ساخر[1]"

ولهذا السبب، منذ عنوان الكتاب الأكثر شهرة لدى جان روسي، **الشكل والدلالة**، فإننا قد نقرأ واو العطف بوصفها رابطًا سببيًّا، نظرًا لأن الشكل يضطلع ضمنه طبعًا "بدور مميز في الكون الأسطوري، في تجربة المؤلف الخيالية"(ص. 64). إن هذا التصور للشكل، أو للبنية، لا يتقاطع تمامًا، مثلما سنرى ذلك، مع تصور المنظرين الشكلانيين؛ نظرًا لأن حقائق العمل الشكلية، بالنسبة للنقد الموضوعاتي، ـ بخلاف البنيات اللاشعورية للغة أو للأساطير ـ تحيل دائمًا على الوعي المتفرد الذي يتصورها.

(1) ج. روسي، «حقائق العمل الأدبي الشكلية"، ضمن "سبل النقد الراهنة"أوجي، 10/ 18"1968، ص. 64.

تجدر الإشارة إلى أن جان روسي يتردد مع ذلك في تحديد العمل داخل هذا الشكل أو ذاك ("بوليوكت أو الأنشوطة أو الفتيلة"، "ماريفو Marivaux أو البنية المزدوجة المقام"، وتلك عناوين لفصول من كتاب **الشكل والدلالة**)، كما لو أن هذه المقولة تتضمن في ذاتها، نوعا ما، حدودها الخاصة بها:

> "في كل مرة يلامس فيها النقد بؤرة أو عقدة مركزية، أو يتخذ مسلكًا أو وضوحًا بارزًا له مغزى، فإنه يستشعر مراكز أخرى ومسالك أخرى، ويجد نفسه في نهاية المطاف إزاء شعور استفهامي، وإدراك لما وراء الأشكال المتناولة، التي هي أيضًا العمل الأدبي".

جان روسي، الشكل والدلالة، مرجع مذكور، ص. 70.

هذا "الماوراء" الخاص بالبنيات لا يكشف في نهاية المطاف النقص في الحقائق الشكلية، بل بالأحرى يكشف عن النزعة الإبداعية لدى مدرسة جنيف، التي لا تحفل كثيرًا بتشييد المفاهيم، بقدر ما تهتم بتجسيد ما يسميه جان ستاروبنسكي Jean Starobinski "مثالًا نقديًا"، يتألف من الصرامة المنهاجية المرتبطة بالتقنيات وطرائقها التي يمكن التحقق منها ومن القابلية التأملية (المتخلصة من كل قيد نسقي)[1]. إن هذا المثال النقدي لا ينبني فحسب على ما يعرفه، بل وربما بالأخص، ما يبحث عنه القارئ والذي لا يعرفه بعد.

(1) ج. ستاروبنسكي. "العلاقة النقدية"، مرجع مذكور، ص. 31.

4. 1 جان ستاروبنسكي أو العلاقة النقدية

بخلاف جورج بولي، الأكبر منه سنًّا، الـذي قـدَّم سـنة 1971 نظريته عن النـشاط النقـدي في كتابـه **الـوعي النقـدي**، فـإن جـان ستاروبنسكي، الطبيـب ومـؤرخ العلـوم أيـضًا، (إذ لـه أطروحـة صارت مَعْلَمَة عن **تاريخ علاج الملانخوليا**) قد وضع صيغة للقراءة تسعى جاهدة إلى تبيان النظام الداخلي للنصوص أو المنعدمة النظام التي تتناولها هذه القراءة، وتبيان الرمـوز والأفكـار التـي بحـسبها ينتظم فكر الكاتب (مـدخل كتـاب **جـان جـاك روسـو، الـشفافية والعائق**، جاليمار، 1958). ويصير شرح النص، بعد تحققـه ، أكثـر من تحليل يحمل طبيعة موضوعاتية، "بل الوسيلة التي مـن خلالهـا يؤوَّلُ ويُفْهَمُ اهتمامُنا نفسه [(1)]"إن هذا المـنهج يـدل عـلى أنـه لـيس هناك تأويل للعمل الأدبي لا يختـبر (ولا يؤكـد) اختيـارات المـؤوِّل المنهاجية في حد ذاتها ولا يرغمُه على العودة الموصولة إلى ذاته، وهذه حركة نوعية في "الحلقة الهرمنطيقية".

> "وبخلاف شرح الموضوع العلمي الصرف، الخاضع لحكم التحقق التجريبي، فإن تأويل الموضوع الدلالي للموضوع الذي "له مغزى" الذي يتـاح لنـا في كـل دراسة ذات طابع "إنسانوي"، لـن يكـون لـه معيـار آخر سوى انسجامه ولا تناقضه، وذكر كل الظـواهر

(1) ج. ستاروبنـسكي. "تقـدم المـؤوِّل"، ضـمن "العلاقـة النقديـة"مرجـع مذكور. ص. 82.

الواردة، وصرامة صياغته الشكلية، إذا جاز أن تكون هناك صياغة شكلية".

ج. ستاروبنسكي. **"العلاقة النقدية"** مرجع مذكور. ص. 168.

إنّ هذا التوضيح يساهم في تفادي جعل النقد مسألة تقنية لتحليل النص، ويجعل منه تجربة متفردة تستهدف الاعتراف بعالم الغير واستعادته. ليس من قبيل الصدفة أن دراسات ستاروبنسكي في النقد الأدبي فضّلت أعمال روسو ومونتين التي، تبعا لطريقة كل منهما، تعمل في الآن نفسه على مستوى التجربة ومستوى تعبير "الأنا".

من هنا، يتعلق الأمر بتحديد ما سيكون عليه "أسلوب السيرة الذاتية"، ومقولة الأسلوب ـ المستعارة هنا من **دراسات في الأسلوب** لصاحبها ليو شبيتزر التي عمل ستاروبنسكي على نشرها بالفرنسية، في فرنسا سنة 1970 ـ تشمل إذاك مجموع الظواهر الواردة التي تعتبر أنها دلائل على الفردية: " في هذه الحالة، فإن مقولة الأسلوب نفسها تخضع خفية إلى منظومة من الاستعارات العضوية، والتي وفقها تنبثق العبارة من التجربة، دون أي انقطاع[1]". إن مسلك ستاروبنسكي يختلف إذن عن مسلك ج. بولي الذي يعتبر أن دور النقد هو قبل كل شيء تماهٍ مع وعي المؤلفين قيد الدرس: في هذه الحالة، بالفعل، فإن القراءة تخترق المادية

(1) ستاروبنسكي، نفسه، ص. 87.

اللغوية للنصوص "مثلما يَخترِقُ وسط محايـد بَـصَرَنا" للتوجـه تـوًّا صوب التجربة الروحية[1]"، وهكذا، يشبه الخطاب الأدبي التجربة الخالصة لدى وعي معين.

لأنه تأثر على نحو قوي بالجمالية الرومانسية في بداياته، فإن النقد الموضوعاتي قد أكد على تعريف العمل الأدبي بصفته تفردًا، صورة مجسدة "للأنا العميقة" التي يتحدث عنها بروست بوصفها خاتم الإبداع الأصيل. إن المقولات الرئيسية، مثل "الخيال " و"الوعي "، التي نبني عليها ليست إذن معزولة عن تصور مثالي للذات، بما أن العمل، مثلما كتب ذلك ج. بولي، يفتح المجال للوصول إلى بنيات "الكوجيتو الأصيل" عند الكاتب، هذه البنيات التي لا تقبل التغيير[2]. لكن، خلف العالم المتفرد الخاص بالمؤلف، فإن ج. بولي يعثر دائمًا على ماهيات، أو أقلها، على مقولات الإدراك من قبيل الزمن والفضاء، مثلما تؤكد على ذلك عناوين أعماله النقدية الأكثر شهرة. الأجزاء الأربعة من **دراسات حول الزمن الإنساني** (بْلُونْ، 1950 ـ 1968) أو **تحولات الدائرة**.

ومن ثمة ، فإن مهمة الناقد لا تتجلى في توضيح صنعة العمل الأدبي، بل في "التماهي" معه، أي أن يجعل الناقد من نفسه مماثلًا له وفق علاقة الند للند ـ " أن يشرع الناقد من جديد في قرارة نفسه

(1) ج. ستاروبنسكي، مقدمة كتاب جورج بولي: تحولات الدائرة، بلون، 1961.

(2) ج. بولي، الوعي النقدي، باريس، جوزي كورتي، 1971، ص. 307.

كوجيتو كاتب معين، أو فيلسوف ، فذلك يعني أن يعثر مجددًا على طريقته في الاحساس والتفكير، وأن ينظر كيف تنشأ وتتشكل"[1] - وذلك بأن نضع على المستوى نفسه الفعل الأدبي ولوجوس [عقل] الفيلسوف.

والملاحظة نفسها تسري على دراسة الأشكال الموضوعاتية عند ج. ب. ريشار مادام في تفضيله للقبض الفوري على "حجم المعنى "[2]، بدل فحص مجال اللغة المحض"، فهو يلمِّح، مثلما كتب ذلك شارل مورون Charles Mauron بخصوص كتاب ج. ب. ريشار ملارمي، إلى أن "الفنان [. . .] يُسْتَبْدَل بفيلسوف يتحدث مجازًا بالصور "[3].

2. الأدب والتحليل النفسي:

2.1 الأدب وعلوم الإنسان:

إن القطيعة التي أحدثها خلال سنوات 1960 إدخال العلوم الإنسانية في قراءة الأعمال الأدبية كانت في الحقيقة بمثابة تأكيد لطلاق قديم بين تقليد ج. لانسون ، الذي كانت تجسده جامعة السوربون والتجديد العام للنقد الذي شُرِعَ فيه في العالم

(1) نفسه .
(2) ج. ب. ريشار. إحدى عشرة دراسة حول الشعر الحديث، م. م. ص. 11.
(3) ش. مورون. من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية. باريس، جوزي كورتي، 1963، ص. 46.

الأنجلوساكسوني منذ سنوات 1930. أما في فرنسا، فإن الأدب باعتباره موضوعًا للدراسة يدخل في نطاق المناهج التاريخية والفيلولوجية التي لم يكن يجادل فيها أحد حتى ذلك الأوان، صار فجأة ظاهرة أنثربولوجية متعددة: إضافة إلى اللسانيات السوسيرية [نسبة إلى دو سوسير (انظر الفصل 5)] واكتشاف اللاشعور، ثم السوسيولوجيا ذات النزوع الماركسي، التي سبق وأن اختبَرَت وحدة الحركة السريالية، أربعين سنة قبل ذلك الحين، فإنها كانت تقترح هذه المرة مقاربات للنص الأدبي لا تتماشى مع هيمنة التاريخ الأدبي. وسوف يستعمل سيرج دوبروفسكي Serge Doubrovsky في كتاب مرجعي عبارات تشخيص رولان بارت :

"لا شك أنه تم المس بشيء حيوي... " ما هو؟ إن جواب بارت يعيننا على الفهم: " إن الناقد الجديد اخترق بعض التابوهات، من خلال مَسِّه بنظام اللغات[1]".

وبغض النظر عن الأهواء والميولات التي أثارها، فإن الصراع بين "النقد الجديد " والتاريخ الأدبي قد أظهر بها لا يدع مجالا للشك استحالة تجاهل الأسئلة التي طرقها ماركس وفرويد، عموما في حقل النقد الجامعي:

"كلاهما، في إصراره على التصرف بصفة العالِم، انكب على أن يكتشف في الإنسان، وفي المجتمع عمقًا كامنًا،

(1) س. دوبروفسكي. لماذا النقد الجديد: النقد والموضوعية، باريس، ميركير دو فرانس، 1964، ص. 10.

متنكـرًا، لكنـه أسـاسي [والـذي] تكـشف إماطـة الحجاب عنه، دون البنيات الفوقيـة العارضـة، شـيئا بسيطًا، شموليًا ومنحطًا في الظاهر: الحاجة ـ بمعناها الاقتصادي أو بمعناها "الغرائزي".

ج. ستاروبنسكي . "العلاقة النقدية". ص. 262.

ورغم أنهما لا يوجـدان عـلى المـستوى نفـسه، فـإن اكتـشاف اللاشعور شأن الفرضية الماركسية قد أتاحـا مقاربـة العمـل الفنـي والأدب بصفة عامة بوصفهما ممارسة إنسانية تتسم بالتناقض، هو في الآن نفـسه منـتِج للأشـكال الدالـة وتحملـه الحركـة المتواصـلة للصراعات التي تصنع المجتمعات وتفككها ـ فالدوافع الفردية هي بذاتها تأتلف في التاريخ وبه.

وهكذا، برفضهما التصور الرومانسي للفرد المبدِع أو لأحاديـة الوعي، فإن التحليل النفسي والسوسيولوجيا اقترحا إعـادة وضـع الأعمال الأدبيـة، إمـا في حقـل اللاشـعور الاجتماعـي الـذي هـو الأيديولوجيا، وإما في حقل إنتاجات اللاشعور الفردي، على غـرار اشتغال الحلم، خاصة.

وجراء طابعها الاختباري، فإن نصوص فرويد المعدودة التـي خصصت للأعـمال الأدبيـة سـاهمت في فـتح مـسالك لم يـسبق أن استكـشفها النقـد الأدبي. إن هـذه العلاقـة الغامـضة بـين النظريـة الفرويدية والأدب شكلت مصدرًا لنوعين من المقاربة التحليلنفسية للعمل الأدبي. الأولى، والأقدم، هي منهج التقصي الـسيكو نقـدي

psychocritique الذي صاغه منذ سنوات 1940 شارل مورون للبحث في العمل الأدبي، إن لم يكن عن مفتاح، فعلى الأقل عن التشكيلة الأصلية لنفسية المؤلِّف الحقيقي.

المقاربة الثانية، التحليلنصية textanalyse وهذه لفظة من توليد جان بيلمان نويل Jean Bellemin-Noël[1]، تستدعي في الآن معًا الحيطة والانصياع من طرف القارئ، لا من أجل العثور على سر لا شعور فردي، وإنما للانقياد وراء "لا شعور النص"، مادام "هو ما يرغِم القراءة على عدم الاكتفاء بمعنى واحد، بذات واحدة (تتحدث وعنها يدور الحديث). ودون كلل، يردد بأنه لا وجود لشيء أو لشخص داخل النص له الحق في قول: "أنا""[2]. وبهذا المعنى، فإن "لا شعور النص" يتحدث عن "لا شعور القارئ".

ولأنهما تختلفان على نحو ظاهر من حيث الغاية والمنهج، فإن المقاربتان معًا للنص الأدبي تفترضان معرفة دقيقة بعدد معين من النصوص المرجعية.

2.2 النصوص المؤسِّسة للنقد الفرويدي:

حري بنا أن نذكر في عجالة بمبادئ التقصي التحليلنفسي للأدب . في خطوة أولى، لعب هذا الأخير دور مختَبَر حقيقي

(1) ج. ب. نويل. النص وما قبل النص. باريس، لاروس، 1972.
(2) نفسه. ص. 130.

للتصورات النَّوَوِيَّة ـ أوديب، نارسيس، وكذلك سَادْ وزاخر مازوخ ـ Sacher Masoch، Sade، Narcisse، Œdipe ـ التي تدل على المحتويات الكامنة والتي اكتشفها فرويد في تحليله الذاتي الخاص به، وكذلك عبر الإنصات لمرضاه. بل إن نموذج تأويل اللاشعور الذي اكتشفه فرويد في الأعمال الخيالية نابع من مسلك يتمثل في إبراز تنافر أو بشاعة المعنى الظاهر بفعل سيطرة معنى خفي. إن القائم بالتحليل analyste يؤوِّل هذه الشخصية أو عالم الحلم ذاك انطلاقا من حدث أصلي خبيء طفولة المؤلف (ينبغي على الأخص مراجعة "ذكرى من الطفولة" في كتاب الخيال والحقيقة لجوته Goethe، 1917[1]). أو هو أيضا غرض متكرر (مثل "موضوعة الصناديق الصغيرة الثلاثة" في مسرح شيكسبير، المرجع نفسه) والذي يبدو بصفته "إحدى أعظم الصور التي تدور حولها نظرية الرغبة : إيروس وثاناتوس (إلهي الحياة/ الحب والموت)[2].

وإذا كانت عبارة "التحليل النفسي التطبيقي" توضح بجلاء الوضع الاعتباري المميز للأدب في نظر مترجمي فرويد الأوائل، فهي تخبرنا أيضًا بأن العمل الأدبي لا يُقرأ لذاته وإنما من باب الوصول إلى معرفة الدوافع أو الاستيهامات الإنسانية الكبرى.

(1) ورد في كتاب: مقالات في التحليل النفسي التطبيقي، باريس، جاليار، 1933، "فوليو"، 1988.

(2) ج. ب. نويل. التحليل النفسي والأدب، باريس، بوف، ، 1993، الطبعة الرابعة، ص. 71.

في خطوة ثانية، (إنها الأطروحة الشهيرة بعنوان **هذيان وأحلام في جراديفا يانسن** Jensen، 1917) يغير فرويد المنظور ويقوم هذه المرة بقراءة قصة عجائبية لكاتب معاصر باعتبارها "وثيقة" تستبق وتحقق فرضياته العيادية الخاصة. لم يعد الأمر يتعلق وقتها بربط الخيال بعقدة كونية معينة، وإنما بشرح نص أدبي كما لو أنه كان يكشف، تلميحًا، عن اشتغاله الخاص، على طريقة اللاشعور في صياغة الحلم، وبالتالي كأنه مجال معرفة خصوصية. إن شرح **جراديفا** يعد بداية لنوع من القراءة جديد تمام الجدة.

> "يُعتبر الشعراء والروائيون أقوى حلفائنا، وينبغي وضع شهادتهم في مكان مرموق؛ لأنهم يعلمون أمورا تقع بين السماء والأرض تعجز معرفتنا المدرسية عن الحلم بها حتى. إنهم يُعَدُّون في مجال معرفة النفوس بمثابة مُعلّمينا، نحن العامّة؛ لأنهم ينهلون من منابع لم يعرف العلم بعدُ إليها سبيلًا".
>
> س. فرويد. هذيان وأحلام في جراديفا يانسن، باريس، جاليمار، ترجمة جديدة، فوليو، 1996. ص. 127.

لكن إذا كانت معرفة الروائي تنافس معرفة رجل العلم (وبهذا المعنى فإن الأمر يتعلق بـ"نص مرجعي مثلما كتب ج. ب. نويل ذلك، ليس بالنظر إلى المذهب وإنما لملاحظة ممارسة ذات نجاعة هي من الندرة بمكان[1]"، فإن الإبداع الأدبي، كما ورد في نص

(1) نفسه، ص. 102.

مشهور يعود لسنة 1908، يصير بالتالي وثيق الصلة بالاستيهام:

" إن المبدِع الأدبي يخفف من حدة طابعِ الأحلام النهارية الأنانية بواسطة إحداث تغييرات وحُجُب، وهو يُغرينا بالحصول على لذة شكلية محضة، بمعنى جمالية، والتي يمنحها لنا من خلال عرض خياله الجامح. إن الحصول على مثل هذه اللذة، التي تقدم لنا حتى يكون من خلالها ممكنا تحرير لذة أعظم بواسطة منابع نفسية أعظم، هي ما نسميه مكافأة إغراء أو لذة أولية".

س. فرويد. "المبدِع الأدبي والخيال الجامح"، الغرابة المحيِّرة ومقالات أخرى. باريس، جاليمار، ترجمة جديدة، فوليو، 1996، ص. 46.

إن هذه السطور، التي تم شرحها مرارًا، تعبر عن فكرة أساسية مفادها أن الشكل الأدبي يؤدي إلى إغراء، إن لم يفسر ظاهرة الإبداع الفعلي، فإنه يجعل من التواطؤ الفريد الذي ينشأ بين القارئ والنص، ذلك البعد غير القابل للاختزال، وربما اللاشعوري في هذه الظاهرة.

3. 2 شارل مورون والنقد النفسي:

يعود الفضل إلى شارل مورون Charles Mauron في نفض الغبار عن الأعمال الرائدة لماري بونبارت Marie Bonaparte حول إدجار بو (إدجار بو، دار نشر دنويل وستيل، 1933)

لاستقدام وجهة نظر التحليل النفسي في النقد الأدبي إلى فرنسا. (ملارمي الغامض، دنويل، 1941) وعرض أهدافه في كتابه المرجعي، من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية: مدخل إلى السيكونقد أو النقد النفسي la psychocritique، (جوزي كورتي، 1963).

باستبداله للمنهج المسمى بـ"التداعيات الحرة " المطلوبة أثناء العلاج (لكن يتعذر تطبيقها في النقد حيث لا يمكن أن نقول لملارمي: "استرخ وهات تداعياتك!") بمنهج تراكب نصوص المؤلف نفسه، فإن شارل مورون يضع نصب عينيه "البحث عن الحلم الدفين تحت الصياغة التي تحجبه عن النظرة الثاقبة" وذلك بالحرص أولًا على مقارنة النقد النفسي والموضوعاتي، للتمييز بينهما بكل صرامة. وبالفعل، إذا كانت الموضوعات التي تكشفها شبكات التكرارات والحوافز تلك التي أبرزها ج. بولي أو ج. ب. ريشار "تنتمي للفكر الشعوري بوصفها مقولات (الزمن، الدائرة، العمق، الشفافية)، فإن كان شارل مورون يقر بذلك، فهو يتساءل " على أي مستويات تتشكل، هل تنتمي للمؤلف أم للناقد؟ [...] إن النقد النفسي يطمح إلى تفادي هذا الالتباس[1]". ومن أجل تفاديه، يجب افتراض أن شبكات التداعيات التي تكشف عنها مقابلة النصوص تتجاوز إطار مقولات الأسلوب أو الترتيب الشعورية بما أنها "تشهد فكرًا ما يزال بدائيًا، قبل منطقي يربط الصور وفق حمولتها

(1) نفسه، ص. 29 ـ 30.

العاطفية. إن هذا الفكر البدائي يمتلك كل الخطوط حتى يكون لاشعوريًّا على نطاق واسع[1]".

في مرحلة أولى (القسم I وII) ينتقل الكتاب على التوالي من البحث عن التداعيات الملحة (الترابطات) إلى الدراسة الصارمة "للشبكات الترابطية"، تداخل صور كامنة تتيح "تناول وضعيات درامية ثابتة"، تنتمي للنشاط الاستيهامي عند المؤلف. لكن الاستيهامات التي يتعامل معها النقد النفسي تتميز بكونها لا تحيل إلى النموذج الأوديبي المجهول، وإنما تعبر على نحو شخصي جدا، وعند الكاتب نفسه من خلال شخصيات ومشاهد وأبيات، أو مقاطع شعرية، تلك التي بعد وضعها تراكيبيًّا تترجم الهاجس غير المصرح به والذي يقترح النقد النفسي تسميته بـ"الأسطورة الشخصية" (القسم IV). وفيما يلي الكيفية التي بها تفرض فكرة مثل هذه "الأسطورة" نفسها، وفق شارل مورون:

> "لا يدرك ملارمي [...] أن الزجاج والمرايا هي بالنسبة لشخصيته العميقة شواهد قبر، حينما يكتب: **يهرب ظافرًا**، فإنه لا يربط هذه السونيتة وفق تسلسل شعوري بشكوى **الخريف** أو **قصر الأمل** . إن بودلير لا يعرف أن صانع الزجاج السيئ هو أيضًا طائر القطرس، أو "الوحش" الذي يقض أحلامه [...].

---

(1) نفسه، ص. 30.

إن فكرة الأسطورة الشخصية التي تقصد التعبير عن دوام الانسجام المهيكل لمجموعة معينة من السيرورات اللاشعورية، لا معنى لها إلا في علاقة بمدة هذه السيرورات نفسها".

ش. مورون . من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية، نفسه. ص. 211.

هكذا، فإن الأسطورة الشخصية تدمج المدة التي يتكون منها عمل أدبي ما (وأيضًا المعرفة الدقيقة ما أمكن بحياة الكاتب) ولا تقصي مناهج التاريخ الأدبي لإظهار كيف ينشأ عمل فني على أساس سيرورات لاشعورية تؤدي "إلى بروز صورة الراقصة مثلًا عند ملارمي، وعند بودلير، صورة الكائن الذي أصابه الوهن بفعل ثقل كائنه الخرافي خَيْمَر chimère ، وعند نرفال تظهر صورة النزال حتى الموت مع القرين لامتلاك الأم، وأخيرًا عند فاليري ، صورة النائمة المقلقة[1]".

لقد أثار مفهوم "الأسطورة الشخصية" الكثير من التحفظات: هو المقيد بانحياز للموضوعية ـ "إن مثل هذا الاستكشاف موضوعي، لا يمكن خلطه بالشرح [2]" – فإنه يجازف باستعادة سببية بين الفرد والعمل الأدبي، في حين أن خصوبة المنهج القائم على التراكب تستدعي اختيارات ذاتية في القراءة.

(1) نفسه، ص. 194.

(2) نفسه، ص. 335.

خلافًا لذلك وبنظرها إلى مقولة الأسطورة الشخصية انطلاقًا من نصل فرويد[1] غير معروف كثيرًا، توضح مارث روبير Marthe Robert كيف أن الرواية منذ دون كيشوت صارت ذلك "الجنس الأدبي غير المحدَّد" الذي ينبغي إعادة كتابة تاريخه انطلاقًا من الرواية الأصلية التي يصنعها كل فرد لاشعوريًّا في طفولته، لكنه ينساها، أو بالأحرى "يكبتها"، ما إن يتعذر على متطلبات تطوره التشبث بها[2]". من خلال مقارنة الأعمال الروائية لكل من سرفانتس، دوفو، فلوبير وكافكا فإن مارث روبير تفترض وجود نزعتين لاشعوريتين كبيرتين، متعارضتين في الرواية العائلية ـ نزعة "الطفل المعثور عليه" ونزعة "اللقيط" ـ التي تشكل دعامة لبحث البطل في الرواية الحديثة، مثلما أنها من بين أغنى منابع القوة الساحرة في الحكايات الخرافية التقليدية[3]".

4.2 النص، القراءة والتحليل النفسي:

بتفضيلها للغز النص كقوة إغراء ـ وعبر وضع المؤلف بين قوسين ـ فإن القراءة التحليلنفسية، منذ عشرين سنة غيرت

---

(1) "رواية العصابيين العائلية" الذي ألحِق سنة 1909 بكتاب أوتو رانك، **أسطورة ميلاد البطل.**

(2) مارث روبير. رواية الأصول وأصول الرواية. باريس، جراسي، 1972. ص. 43.

(3) تجدر على الأخص قراءة مقدمة مارث روبير لخرافات جريمنباريس، جاليمار، "فوليو"، 1976.

مشروعها تقريبًا. مستمدة حججها من تأثيرات التماهي تلك "التي يضج الأدب بأمثلة منها، منذ دون كيشوت لسرفانتس إلى كلمات جان بول سارتر، مرورًا بمدام بوفاري[1] "، فإن الناقد المتمرس على التحليل النفسي يقود القارئ إلى التعرف في النص على قسط من لاشعوره الخاص. ومثل موضوع الحب، فإن النص يحيل إذن على مكان استثمار الرغبة، ذلك المكان غير الشفاف، في بعده الثلاثي الذاتي، الثقافي والأيديولوجي أيضًا. وعليه، إذا قبلنا أن النص الأدبي "يحلم"، فذلك لن يتم إلا بوساطة، وهذا هو معنى "لاشعور النص" الذي يضعه ج. ب. نويل في قلب الكتابة: "إن عمل الكتابة في النص هو ما يبدو لي ساحرا، وبالتالي الطريقة التي يجدها فيها اللاشعور لتكوين شكل دال. المغامرة المختلَسة، المغتصَبة، العنيفة لكلام ينقل العدوى[2]". ومن أجل فهم تأثيرات هذا الافتتان، قد تبدو التحليلنصية ثمينة، شرط أن لا يُجْعَل من مقولة اللاشعور واقعًا مستقلًا، وفي ذلك ينفصل ج. ب. نويل بوضوح عن شارل مورون:

> " ليس هاجسي الأول هو "تشخيص"، والكشف عن وجود (يكافئ أو يقلق) تشكيل لاشعوري، - أي عن استيهام، أصلي (ينتسب لكافة البشر) أو منفرد (ثمرة لحكاية فريدة) [...]. الأساسي هو

(1) ج. ب. نويل. التحليل النفسي والأدب. م. م. ص. 45.
(2) ج. ب. نويل. نحو لاشعور النص. باريس، بيف. 1997. ص. 200.

إدراك كيف أن ذلك "يُجْعَلُ نصًا"، كيف أن ذلك جُعِل أولًا موضوعًا للفن، وثم كيف يصير بؤرة دائمة للانفعالات العاطفية والجمالية كذلك".

ج. بيلمان نويل. "التحليلنصية والتحليل النفسي". مقالات في التحليلنصية. مطبوعات ليل الجامعية، 1988. ص. 50.

لا يتعلق الأمر إذن باختزال الإغراء الذي تمارسه القصيدة في تعبير عن استيهام معين، ولكن بجعل مؤثراتها قابلة للتفكير، وذلك بفك شفرة النشاط الاستيهامي لدى القارئ نفسه، من خلال التنظيم اللاشعوري للنص، كما يُظْهِر ذلك مثلًا تحليلُ قصيدة فرلين Verlaine ـ" البيانو الذي تُقَبِّلُه يد مرتعشة"، في **أغاني وجدانية صامتة**[1]. إن لاشعور نص معين لا يختلط إذن بلاشعور الكاتب وهو يستنفر بعمل الكتابة لا شعور قارئ يتعرف فيه على نفسه.

ويمكننا تعميم هذه الملاحظة على الدراسة الشاملة التي يقوم بها جان ميشيل دولاكونتي Jean Michel Delacomptée لرواية مدام لافييت Mme La Fayette[2]. إن قراءته "النفسية السياسية psychopolitique" المعتمدة على لغز النبذ النهائي ـ "إن الرفض يضع لغزًا [. . .] كما لو أن القارئ، الذي يستشعر الإحساس

(1) نفسه، الصفحة 85 وما يليها.

(2) م. دولاكونتي. أميرة كليف: الأم والمتودد. باريس، بيف، 1990.

بمعرفة حميمية، يجد كتابًا مطبوعًا بداخله" (ص. 11) ـ تدمج البعد اللامفكر فيه الاجتماعي لحقبة ما (منظومات القرابة، القيم الأرستقراطية والدينية) في البعد الوجداني للكتابة.

إن قراءة العمل الأدبي، وبالأخص الرائعة الأدبية، وفق هذا المنظور الأنثربولوجي، تعني في نهاية المطاف، الاعتراف لهذا العمل وهذه الرائعة، بحمولة نقدية لم تكن متوقعة، على اعتبار أن العمل القوي قد يمكن تعريفه بصفته ذلك العمل الذي يمنح القارئ معرفة بقدر ما يخلصه منها، بغض النظر عن السياق الذي شهد ولادته ويحدده جزئيًا. إن التحليلنصية تظهر أن النص الأدبي يضم لاشعورَ ذاتٍ معينة إلى لاشعور مجتمَع معيَّن.

بصفة عامة أكثر، فإن حقل التحليل النفسي الأدبي ليس مؤتلفًا. هناك نصوص نقدية رئيسية صادرة عن ممارسي التحليل النفسي ـ وهذه حالة دراسات ج. ب. بونتاليس J. B. Pontalis المرموقة (**ما بعد فرويد**، جاليمار، 1968) وأعمال أكتاف مانوني Octave Mannoni حول المسرح (**مفاتيح لأجل الخيال أو الخشبة الأخرى**، سوي، 1969). وأبحاث ديديي أنزيوه Didier Anzieu عن العمل المبدِع (**جسد العمل الأدبي**، جاليمار، 1981). وبالمثل، فإن النقد الجامعي أخذ يكشف عن الدَّين الذي تدين به بعض مفاهيم التحليل النفسي للكُتَّاب، مثلما يشهد على ذلك كتاب بيير بايار Pierre Bayard، **موباسان، قبل فرويد بقليل** (مينوي، 1994) الذي يحض المحللين النفسانيين (انظر كتاب: **لاكان،**

بإشراف جيرار ميلر، بورداس، 1996) على الاعتراف بدينهم: وهذه حالة المفهوم الرئيسي Unheimliche ـ أو "الغرابة المحيِّرة" ـ الذي عرضه موباسان Maupassant في قصة le Horla سنة 1887، والذي صاغه فرويد سنة 1919 في **الغرابة المحيِّرة ومقالات أخرى**[1]. ومع ذلك فالنقد الأدبي مدين لفرويد لكونه سلط الضوء على العلاقة المناهضة للأخلاق ـ بل وللمجتمع ـ التي تربط القارئ بالعمل الأدبي، ولأنه كذلك وضع هذه العلاقة في قلب القراءة، بما يعني أن " المبدِع الأدبي يجعلنا قادرين على الاستمتاع من الآن فصاعدًا باستيهاماتنا الخالصة، بلا تأنيب أو تثريب[2]".

3. الأدب والسوسيولوجيا:

3.1 تعريفات:

وفي المقابل، ينظر السوسيونقد sociocritique للعمل، وللقارئ على أنها ذوات جمعية. إلا أن تحليل العلاقات بين المجتمع والأعمال الأدبية شهد خلال القرن تطوران متميزان، وفق تركيز النقد الاهتمام تارة على القراءة الداخلية للعمل بوصفه نتاجًا اجتماعيًّا، وتارة على تلقيه، أي على العلاقات بين العمل والقارئ بوصفه متلقٍّ جمعي للأدب.

---

(1) س. فرويد. مرجع مذكور. "فوليو"، 1996، ص. 209 ـ 264.
(2) س. فرويد. المبدع الأدبي والخيال الجامح". مذكور. ص. 46.

إن الاقتضاءات النظرية لهذين المنظورين لا تجتمع في موضع واحد: فالأول، وريث فكر أوجست كونت وكارل ماركس، والمعروف بالاسم الحديث العهد، السوسيونقد (ويبدو أنها كلمة منحوتة على طراز كلمة التحليل النفسي "سيكونقد")، يهتم بالطريقة التي يتم بها "تمثيل" وتحليل وكشف صراعات مجتمع معين في العمل الروائي. وها هي مثلًا الكيفية التي يتناول بها الفيلسوف المجري جورج لوكاتش (1885 ـ 1971) Georg Lukàcs مؤسس النقد الأدبي الماركسي النزعة، مشكل واقعية بلزاك:

> "إن القوى الاجتماعية لا تظهر أبدا عند بلزاك كوحوش رومانسية أو عجائبية، كرموز تفوق قدرة البشر مثلما سوف يمثلها زولا. خلافا لذلك، فإن بلزاك يفكك كل مؤسسة اجتماعية إلى شبكة من الصراعات بين المصالح الشخصية، من التعارضات الملموسة بين الأشخاص، والدسائس".
>
> ج. لوكاتش. بلزاك والواقعية الفرنسية (1936)
> باريس، ماسبيرو، 1979، ص. 41.

بالنسبة للوكاتش، تتمثل مهمة الناقد إذن في تأويل الأعمال بإظهار أن الأشكال الأدبية لا تصدر عن "استعدادات داخلية لدى الكاتب" بل ترتبط "بمعطيات تاريخية ـ فلسفية تفرض نفسها على إبداعه"[1]. إن هذا المؤلَّف، الذي نُشِرَ بفرنسا أكثر من أربعين سنة

(1) ج. لوكاش. نظرية الرواية، باريس، باريس، دنويل ـ جونتيي، 1963، ص. 49.

بعد طبعه في برلين سنة 1920، يحتوي الأساسي من السوسيونقد الأول المستلهِم للماركسية.

المنظور الثاني، المبني على ظاهراتية القراءة، يلتحق بالسوسيولوجيا والتاريخ الأدبيين من خلال التسليم بأن معنى عمل ما لا يتحقق سوى بـ"توقعات" جمهور ما - توقعات محدَّدة بنماذج جمالية لعصر ما. إن هذه الفرضية، المعروفة باسم جمالية التلقي esthétique de la réception، التي تدافع عنها مدرسة كونستانس Constance، والتي انتشرت في فرنسا نهاية سنوات 1970، تعتمد بالأساس على مؤلفات ناقدين ألمانيين: **فعل القراءة: نظرية الأثر الجمالي**، لولفجانج إيزر Wolfgang Iser **ونحو جمالية للتلقي** وكذلك **نحو هرمنطيقا أدبية**، لهانس روبير ياوس.

وعلى سبيل تقديم قراءة التلقي لنص Spleen II للشاعر بودلير يقدم هانس روبير ياوس برنامجه ومنهجه كما يلي:

> " ما هي توقعات القراء المعاصرين التي استجاب لها أو شكك فيها Spleen II؟ ما التقليد الأدبي، والوضعية التاريخية والاجتماعية التي يرجع إليها النص؟ كيف فهم المؤلف نفسه قصيدته؟ ما الدلالات التي منحه إياها تلقيه الأول ؟ [...] أمام أسئلة من هذا القبيل، فإنه ينبغي للفهم التاريخي

[...] أن يُبرِزَ كيف انتشر معنى القصيدة تاريخيًا بالتفاعل الدائم بين الأثر والتلقي ".

هـ. روبير ياوس. نحو هرمنطيقا أدبية، جاليمار، 1988، ص. 394.

ليس هنا متسع لتحليل كل مسلك على حدة، لكننا سوف نرى في المقابل كيف يتمفصلان مع النقد الأدبي.

إن الخط الفاصل بين هاتين الإشكاليتين يرتسم بداية بما يكفي من الوضوح: إن سوسيولوجيا الأدب تدعي أنها جدلية ـ وهذا ما يدل عليه اختصارًا مصطلح سوسيو نقد ـ وتسائل الأعمال من وجهة نظر أيديولوجيتها، أي "العلاقة المتخيلة لدى الأفراد عن ظروف وجودهم الواقعية[1]".

أما مدرسة كونستانس، عكس ذلك، فلا تأخذ في الحسبان هذا البعد، الذي يوجد خارج النص، بحسبها، بل هي تنصب على صياغة نموذج جمالي للقراءة الأدبية عبر إظهار أن معنى عمل معين يصوغ نفسه من خلال تاريخ نماذج من القراءة (ومن بينها الأجناس الأدبية). هكذا فإن هذا المنظور يعقد الصلة مجددًا مع مشروع جوستاف لانسون الذي لم يتحقق، بغية تأسيس سوسيولوجيا التلقي، معتبرًا أن "تاريخ كل رائعة أدبية يحتوي اختصارًا تاريخًا لذائقة وحساسية الأمة التي أنتجتها والأمم التي تبنتها[2]".

(1) ل. ألتوسير. مواقف. باريس، المنشورات الاجتماعية، ص. 101.

(2) دراسات فرنسية، 1/1، 1925، ص. 42.

3.2 السوسيونقد:

مثلما ألمح إلى ذلك بيير ف. زيما Pierre V. Zima في مقال ضمن **قاموس آداب اللغة الفرنسية**، فإن هذا المصطلح "يدل على العديد من المقاربات النظرية المتفاوتة التي يستحيل تضمينها في تعريف موحد المعنى، ودقيق[1]". وإذا كان صحيحًا، من جهة أخرى، أن هذه المقاربات لم تفرض نفسها في فرنسا إلا بدءًا من سنوات 1960، فحري بنا تحديد ارهاصاتها الأولى منذ نهاية حرب التحرير، مع مقالات جان بول سارتر حول وظيفة الكاتب الاجتماعية في **ما الأدب؟** (جاليمار، 1948)، وخاصة مع أعمال لوسيان جولدمان Lucien Goldmann، فيلسوف من أصل روماني، الذي يعيد النظر في النظرية الماركسية الأرثوذكسية للعمل الأدبي بوصفه "انعكاسًا" لعلاقات الإنتاج، بنفض الغبار عن نظرية "الرؤية إلى العالم" التي أدخلها في بداية القرن المفكر المرموق جورج لوكاتش.

ومع أنه واصل أعمال لوكاتش البدايات، فإن لوسيان جولدمان (1913 ـ 1970) يختبر مفاهيمه في الأعمال ومجموعات الأعمال باعتبارها كاشفة لـ"رؤية إلى العالم" "تُبَنْيِنُ واقعًا اجتماعيًا. هذا هو رهان كتابه الرئيسي **الإله الخفي** (جاليمار، 1959)، الذي يعد أهم مساهمة حتى أيامنا هذه للسوسيونقد، نظرًا لأن

---

(1) بومارشي. كوتي وراي. قاموس آداب اللغة الفرنسية. باريس، بورداس، 1987، ص. 2344.

جولدمان يجعل من "الرؤية التراجيدية" للنزعة الجانسينية مبدأ انسجام لشرح مجموعة من أعمال الماضي:

" تتجلى فرضيتنا في كون الحادث الجمالي يتمثل في مستويين من الملاءمة الضرورية : ـ أ) الملاءمة بين الرؤية للعالم كواقع معيش والكون الذي أبدعه الكاتب. ـ ب) الملاءمة بين هذا الكون والجنس الأدبي، والأسلوب، والتركيب، والصور، وبالجملة، العناصر الأدبية الخالصة التي استعملها الكاتب للتعبير. بيد أنه إذا كانت الفرضية صحيحة، **فإن كل الأعمال الأدبية هي متجانسة وتُجرِّب رؤية إلى العالم**".

ل. جولدمان. الإله الخفي، ص. 349.

إن مُسَلَّمة الانسجام هذه ضرورية جدا للمؤلف ـ وتسمح له بجعل "الرؤية التراجيدية" المشتركة مع خواطر باسكال ومسرح راسين ملائِمَة للكون السوسيو سياسي لطبقة النبلاء إبان ملكية لويس الرابع عشر ولـ"إيديولوجيا الجانسينية" المتطرفة (مقدمة الإله الخفي، ص. 7)، كما تسمح بالتحقق من المنهج الذي يتمثل في إظهار كيف أن "الحوادث الإنسانية تشكل دائمًا بنيات دالة شاملة، ذات طابع عملي، نظري ووجداني في الآن معًا"(نفسه).

ومع ذلك، دون الخلط بين العمل و"انعكاس" ما لهذه البنيات ، فإن لوسيان جولدمان، وبفعل تأثير التيار البنيوي، سوف يضفي على مسلكه صبغة المنظومة بتعميدها باسم "البنيوية التكوينية"

structuralisme génétique ، وهذه تسمية تفسر أن "بنيات عـالم العمل الأدبي مشابهة *للبنيات* الذهنية عند بعض الفئات المجتمعيـة أو لها علاقـة واضـحة بهـا، في حـين عـلى مـستوى *المضامين*، أي مستوى إبداع العوالم الخيالية التي تنظمها هذه البنيات، فإن الكاتب له الحرية الكاملة[1]".

لا ندري ما هي التغييرات المحتملة التي كـان سـوف يـدخلها جولدمان، الذي غيبه الـدهر مبكـرًا، عـلى دراسـاته بعـد انحـسار البنيويـة نظـرًا لأن مقولـة "المـشابهة" لا تغـير شـيئًا في مـشكل الخصوصية الأدبية للأعمال: كيف نتصور "حرية الكاتب الكاملة"، فيما يخص المضامين، بفصلها عن بنيات العمل؟

حينذاك نفهم اعتراض سيرج دوبروفسكي، الذي له دلالته:

> "لو سايرنا جولدمان، فإننا لن ندرك البتة الاختلاف (الذي لن يدركه هو أيضا) بين أديب وفيلسوف، بين راسين وباسكال [...] وهكذا يخلـط الناقـد طواعيـة بـين الـشعراء والمفكـرين، عنـد استـشهاده بهـم في تعداده".

س. دوبروفسكي. لماذا النقد الجديد؟ مرجع مذكور، ص. 162.

(1) ل. جولدمان. نحــو سوسـيولوجيا للروايـة. بـاريس، جـاليمار، 1964، ص. 345.

3.3 مواريث السوسيونقد:

بصرف النظر عن الخلاف، الذي لم يعد ينصب من دون شك، لبعد الفاصل الزمني، على الإله الخفي بقدر ما يهتم بمخاطر أن يرى فيه نموذجًا قابلًا للنسخ، فإن هذا الاعتراض يبرز سؤالين يخصان غاية السوسيولوجيا الأدبية.

السؤال الأول، الذي وضعه جولدمان صراحة ـ سؤال "حرية الكاتب الكاملة "ـ قد يحصل على أجوبة مختلفة، حسب العصر، ولكن أيضًا حسب فلسفة حرية الناقد. وهكذا في مقالته لسنة 1948، ألمح سارتر إلى أنه انطلاقًا من القرن 18،

> "صار الأدب، الذي لم يكن حتى ذلك الحين سوى وظيفة محافظة ومطهِّرة لمجتمع مندمج، يدرك استقلاليته فيه [الكاتب] وبواسطته [. . .] وجرَّاء ذلك، توصل إلى أن يجابه الروحانية المتحجرة للكنيسة بحقوق روحانية جديدة متحركة، لا تلتبس مع أي أيديولوجيا وتتجلى كقدرة على تجاوز المعطى أبدًا، كيفما كان ".

ج. ب. سارتر. ما الأدب؟ باريس، جاليمار، "فوليو"، 1985، ص. 130 ـ 131.

إن هذه "القدرة على تجاوز المعطى أبدًا"، التي لم يكن من الممكن فهمها إلا انطلاقًا من تصور "وجودي" للأدب، لها ميزة جعل فعل الكتابة موضعًا لحرية الكاتب ، وخاصة اختيار شكل من

الكتابة ـ وهذه مقولة يبسطها بارت سنة 1953 في **الدرجة الصفر في الكتابة** (انظر الفصل 5).

أما السؤال الثاني، في المقابل، فهو يتهم اختيار النصوص المدروسة نفسه (كيف تمت مقارنة الكتابة الشذرية في **الخواطر** بقانون التراجيديا الكلاسيكية؟) وأبعد من ذلك، فالسؤال يغير مكان موضوع ما يجب أن يكون عليه سوسيونقد حقيقي، بالمعنى الذي يعرفه به بيير ف. زيما[1]، أي سوسيولوجيا النص، وليس الأعمال. والفرق بين التخصصين يتمثل أساسًا في كون سوسيولوجيا النص تعتبر مختلف مكوناته على أنها قيم اجتماعية وبنيات لغوية أيضًا: "إن القيم الاجتماعية لا توجد بتاتًا بمعزل عن اللغة[2]". ورغم ذلك قد نتساءل إذا كانت التحاليل السوسيولوجية لرواية "**الغريب**" لكامي Camus و**الرجل عديم الخصال** لموزيل Musil، والبحث عن الزمن الضائع لبروست، الواردة في هذا المؤلَّف، لا تقود إلى سوسيولسانيات الخطابات، التي يتأثر بها كل أدب، من دون تفسير القطيعة التي أحدثتها الكتابة حتى داخل الممارسات الخِطابية السائدة.

ليس المجال هنا لجرد تيارات السوسيونقد المتعددة التي وإن كانت تتفادى الرجوع بالضرورة إلى مدرسة فكرية معينة، فإنها مع ذلك تمدنا بإضاءات غنية عن ظروف إنتاج النص الأدبي والروائي؛

---

(1) ب. ف. زيما. كتاب منهاج السوسيونقد، باريس، بيكار، 1985.
(2) نفسه، ص. 141.

سـوف نـذكر عـلى الخـصوص هنـري ميـتران Henri Mitterand (**خطاب الرواية**)، بيير باربري Pierre Barbéris ومؤلفاته الكثيـرة عن القرن 19 (من بينها **بلزاك وقلق العصر**)، وأخيرًا جاك لينهـارد Jacques Leenhard (قراءة سياسية **لرواية "الغـيرة"** لألان روب غريـي Alain Robbe-Grillet، منـشورات مينـوي، 1973)، مؤلف مقال "سوسيولوجيا الأدب" في الموسوعة العالمية .

وبما أن إحدى السمات المشتركة بين هـذه النقـود هـي إدخـال البعد السياسي منذ البداية في صلب الظاهرة الأدبية، ينبغي هنا ذكر الأهمية الحاسمة لمن كاد يعد رائدًا في هـذا المـضمار، ونقـصد والـتر بنجـامين Walter Benjamin (1892 ـ 1940)، الوجـه البـارز في معهـد الدراسـات الاجتماعيـة بفرانكفـورت (والـذي صـار بعـد الحرب، مدرسة فرانكفورت).

في مقال ـ برنامج يعود لسنة 1931، اقترح و. بنجامين، بهـذه العبارات، جعل الزمنية التاريخية شرطًا للأدب: "لا يتعلـق الأمـر بتقديم الأعمال الأدبية في ارتباط مع زمنها، ولكن في الـزمن الـذي ولدت فيه، وبتقديم الزمن الذي يعرفها ـ أي زمننا[1]".

إن هذه الصياغة، بلهجتها الجدلية، لا تخبر فحسب عن الطابع الزمنـي أساسًـا للقـراءة وللأشـكال الأدبيـة، ولكـن أيـضًا عـن تاريخيتها؛ نظرًا لأنها لا تستطيع أن تحمل دلالة عبر ظـروف نـشأتها

(1) و. بنجامين، "التـاريخ الأدبي وعلـم الأدب"، الـشعر والثـورة، بـاريس، دنويل، 1971.

السوسيو تاريخية إلا بتحولها، مادامت ظروف إدراكنا نفسها لا تتوقف ولن تتوقف عن التحول. بعبارت أخرى ، إذا كان الأدب "يقرؤنا"بمثل القدر الذي نقرؤه به، إن لم يكن أكثر من ذلك، فإنه لن يستطيع تحديد نفسه بكلية ما، ولا بأن يُفْهَم على نمط السببية التاريخية أو السيرية.

بتميزه مسبقًا عن سوسيولوجيا الأدب كما عرضناها، وبرفضه على الأخص سلطة نقد تقليدي كان يدعي تطبيقه على الأدب مفاهيم لها قيمة الكلية (مثل مفهوم "العبقرية " و"المبدع") فإن و. بنجامين أظهر بقراءته لبودلير كيف أن "الحكاية الرمزية" في أزهار الشر كانت جوابًا عن تحول العمل الفني إلى سلعة:

> "إن هذه التحولات ، إلى جانب تحولات أخرى، فيما بعد، هي التي قادت في ميدان الفن إلى انحطاط الشعر الغنائي، خاصة. إن طابع أزهار الشر الفريد يتأتى من كون بودلير يجيب على هذه التحولات بكتاب شعري. وهو في الوقت نفسه المثال الأروع للموقف البطولي الذي نستطيع العثور عليه في مسيرة حياته".

و. بنجامين. شارل بودلير، شاعر غنائي في أوج الرأسمالية، باريس ، بايو ، 1982، ص . 234.

وإن ظلت معزولة في عهده، فإن دراسة و. بنجامين تبقى نموذجية من حيث منهجها وبتميزها عن أغلب المقاربات

السوسيونقدية الراهنة إن بالنظر إلى موضوعها ـ مجموعة شعرية ـ أو إلى جدة المشكل الذي تعالجه: "إن بودلير أَلَّف كتابًا كان له، منذ البدء ، حظ قليل في جذب الجمهور فورًا (ص. 149). بجعله من المتلقي بين العمل وتلقيه محور قراءته لأزهار الشر، فإنه قد مهد الطريق لنقد يركز اهتمامه على سؤال بقي لأمد طويل في الظل، ألا وهو سؤال متلقي الأدب.

4. 3 نقود التلقي: مدرسة كونستانس:

عن أي قارئ نتحدث؟

إذا كان الأمر، مثلما يؤكد على ذلك فانسان كوفمان Vincent Kaufmann سنة 1981 بقوله "إن قسمًا كبيرًا من أعمال النقد والنظرية الأدبيين تلتقي اليوم حول سؤال القراءة[1]"، فإن هذا السؤال يسير في الاتجاه المعاكس للأطروحة البنيوية عن استقلالية الأدب أو مرجعيته الذاتية.

يجب، في حقيقة الأمر، أن نأخذ في الحسبان، من جهة، جدة السؤال "لمن نكتب؟" الذي طرحه جان بول سارتر سنة 1948 في **ما الأدب؟** ومن جهة أخرى، النظريات الألمانية للتلقي (التي تجتمع بمسمى "مدرسة كونستانس"، انظر أعلاه) التي كرست لها مجلة Poétique عددًا خاصًا (3، 1979).

(1) ف. كوفمان. من التخاطب إلى الإلقاء، بويطيقا ، عدد 46 ، ص. 171.

إذا اتضح أن هذين التيارين الفكريين يؤكدان حدس فاليري، الذي يرى أن تقلبات القارئ، أكثر من المؤلف، هي "التي سوف تشكل الموضوع الحقيقي لتاريخ الأدب[1]"، فإنهما لا يتقاسمان التصور نفسه للقارئ. بينما يرى سارتر أن القارئ يطرح على الكاتب سؤال الآخر، فإن جمالية التلقي تضع القارئ باعتباره "نموذج" قبلي للكتابة.

القارئ بوصفه حادثًا تاريخيًا.

بالنسبة لسارتر يتعلق الأمر أساسًا بإظهار (انطلاقًا من أمثلة محدودة في تلقي نصوص: **أطعمة أرضية وصمت البحر أو عرس فيجارو**) ما الذي يجعل "من الكتابة والقراءة وجهان لحادث تاريخي واحد" وبأن "كل كتاب يقدم خلاصًا ملموسًا انطلاقًا من استلاب خاص. وبالتالي هناك عند كل منا لجوء ضمني إلى مؤسسات، وطباع، وبعض أشكال القهر والصراع، إلى الحكمة، وجنون النهار [. . .][2]". إذا كان هناك ما ينازع الأدب في كل ادعاء للاستقلالية، للنظر إليه كواقع متداخل الذوات حتمًا ـ مشابه لرهان باسكال "إنا متورطون"[3] ـ ويغدو إذن من الضروري مجابهة المُسَلَّمَة الوضعية التي تقوم على شرح الأعمال عبر *الوسط*

(1) ب. فاليري، الدفاتر 1، 2، باريس، جاليمار، "خزانة لابلياد"، 1974، ص. 1167.

(2) ج. ب. سارتر. ما الأدب؟ م. م. ص. 90.

(3) نفسه، ص. 97.

بوجود "الآخر"، بوصفه سؤالًا وليس جوابًا. وفيما يلي الطريقة التي يحلل بها سارتر كل طرف في النقاش:

> "سوف تغرينا مؤاخذة كل محاولة لتفسير مؤلَّف فكري بالجمهور الذي يتوجه إليه، مؤاخذتها على دقتها التي لا جدوى لها وطابعها غير المباشر [. . .] أليس من الأفضل الاكتفاء بمقولة "الوسط "التي قال بها تين Taine ؟ سوف أجيب أن التفسير بالوسط هو محدِّد في الحقيقة: الوسط ينتج الكاتب: ولذلك فأنا لا أؤمن به. أما الجمهور فإنه يستدعيه بالمقابل، أي أنه يضع أسئلة على حريته. الوسط قوة دافعة إلى الخلف، أما الجمهور بالمقابل فيظل عبارة عن توقع، فراغ يجب ملؤه، تنفس وطموح. وبعبارة واحدة إنه الآخر".

ج. ب. سارتر. ما الأدب؟ نفسه، ص. 96.

ومادامت الغيرية تؤسس التواصل الأدبي، إذن ليس في وسع سوسيولوجيا الأدب أن تكون هي التاريخ الأدبي لما يحدده، بل على العكس من ذلك، التاريخ المتقطع للـ "مواقف" ـ حسب عبارة سارتر ـ التي بواسطتها يقبل مؤلف أو يرفض الانخراط في استدعاء الجمهور ذاك غير المعبر عنه (انظر الفصل 4).

"نموذج" بعيد الاحتمال للقارئ:

سعيًا منها لفهم العلاقات بين شكل عمل معين وهذا "التوقع" (ليس من منظور وجودي ولكن من منظور جمالي حصريًا) قامت مدرسة كونستانس بصياغة نظرية لتلقي الأعمال انطلاقا من وصف نماذج ثقافية (بخاصة الأجناس الأدبية) التي ستسمح للقارئ بقراءة عمل جديد، وبالمثل، تسمح لهذا العمل بأن يكون "مقروءًا".

إن هذا التحول في المنظور يعني أن "توقع" القارئ يدخل هذه المرة في إطار نظرية للتأويل (ومن ثمة اللجوء إلى مقولة "الهرمنطيقا التاريخية") تتأسس على مقولة "أفق التوقع". وعند هانس روبير ياوس، تدل مقولة "أفق التوقع " أول الأمر، مثلما عند مؤرخ العلوم توماس كوهن Thomas Kuhn على مجموع المقولات المرجعية التي تجعل من الممكن فهم عمل فني أو نظرية علمية في لحظة تاريخية معينة. بنقلها إلى الأدب فإن مقولات التلقي هذه تفترض أن "القراءة، باعتبارها مكانًا لتاريخ أدبي آخر هي حاضرة داخل النص في شكل ترسيمة بها يتلاعب العمل كمعيار ينقله، يحوله أو يصدمه[1]".

وهكذا فإن أفق التوقع يشكل لبنة أساسية في هرمنطيقا التلقي التي تعتبر أن العمل يضم في الآن نفسه النص وإمكانية تلقيه من

(1) أ. كومبانيون. بروست بين قرنين. م. م. ص. 17.

طرف القارئ. إن تاريخ آفاق التوقع للعمل المتعاقبة، مثلما يمكن إعادة رسمها، تحقق المعنى "الممكن" للعمل، مما يجعل مدرسة كونستانس تلتحق باقتضاءات سوسيولوجيا، وعلى الأصح، تداولية القراءة، مادمنا عن كل نص نستطيع القول، في نهاية الأمر، بأنه قد كُتِب على نحو يجعل القارئ يفعل أو يتفاعل. وهذا ما يفسر إقدام مناهج التعليم الفرنسية للأقسام الثانوية على النهل من الأسس النظرية لمدرسة كونستانس في سنوات 1980، ظنًّا منها أنها وجدت بذلك الجواب لتحدي عدم تجانس جماهير التلاميذ الجديدة[1].

إن البحث عن نموذج للقراءة، قادر على أن يصف من وجهة نظر بلاغية الكيفية التي يبني بها نص ويرتب قراءته، يشكل القطب الثاني في نقد التلقي، مع أعمال إمبرتو إيكو[2] Umberto Eco وخاصة أعمال ميشيل شارل Michel Charles :

> " يتعلق الأمر بفحص الكيفية التي بها يعرض نص، وعلى الأصح، "يُنَظِّرُ" théorise صراحة أو ضمنًا، القراءة أو القراءات التي يقوم بها للنص أو سوف يقوم بها".

ميشيل شارل. بلاغة القراءة. باريس، لوسوي، 1977، ص. 9.

(1) يجدر أن نقرأ بهذا الخصوص الصياغة المحكمة لفيولين هودار ميرو: الثقافة الأدبية بالثانوي منذ 1880، منشورات رين الجامعية، 1997، وعلى الأخص الصفحتين 189 ـ 190.

(2) إ. إيكو. القارئ في الحكاية، باريس، جراسي، 1985.

بالإقدام، مثلًا، على الفحص المفصل لاستراتيجيات إغـراء أو استفزاز القـارئ التـي يوظفهـا المقطـع الأول لأناشـيد مالـدرور، للشاعر لوتريامون Lautréamont ، أو مقدمـة جارجونتيـا لـرابلي Rabelais، فإن ميشيل شارل يؤسس نظرية جامعة للقراءة الأدبية:

> " في الحقيقة، كل كتاب، على نحو واعٍ تقل درجته أو تكثر، على نحو قوي بدرجة تقل أو تكثـر، يميـل إلى زعزعة نمط القراءة (أو عـادة في القـراءة). منـذ ذاك فإن القارئ يجد نفسـه أمـام خيـارين: إمـا "يقـاوم" ويحافظ بعناية وغيرة على نمطـه في القـراءة ـ وهكـذا يفلتُ "صبغة الكتاب الجديدة" الذي يقـرؤه ـ وإمـا "ينصاع"، وينقاد للقراءة، وإذن يقرأ بحق".

نفسه، ص. 24.

وأخيرًا هناك أعمال فليب لوجون Philippe Lejeune ، المبنية على فرضية "ميثاق للقراءة " تم التوقيع عليـه ضـمنيًا بـين المؤلـف والقارئ، التي جدَّدت مقاربة جنسٍ غير معروفٍ على نحو سليم : السيرة الذاتيـة autobiographie. وهكـذا فـإن الاسـتهلال الـذي اختاره ميشيل ليريس Michel Leiris لـ **أفريقيـا الـشبح** ــ وهـو سرد لبعثة إثنوجرافية ـ يقترح على القارئ طابعًا أقل مـا يمكـن أن يقال عنه بأنه مناقض للنص مادام الـسرد مـأخوذًا مـن اعترافـات جان جاك روسو[1].

(1) فليب لوجون ، الميثاق السيرذاتي، باريس، سـوي، 1975، ص 266 ومـا يليها.

3.5 النقد الاختزالي عند بورديو:

في سعيها تأكيد الوظيفة التداولية للأعمال الأدبية، تبدو نظريات التلقي بأنها وصفية أكثر مما هي نقدية على نحو حقيقي. إنها تتحاشى إبراز الصعوبة التي تنبني عليها، وفق فاليري، العلاقة الحقيقية بين العمل وقرائه: " بعض المؤلفات خلقت من أجل جمهورها. وبعضها يخلق جمهوره[1] .

إن هذه الملاحظة السديدة تفيد على الأعم، وقد رأينا ذلك، بالنسبة لما نسميه السوسيونقد، وهذا توليد لفظي لا يدل أبدًا إلا على "المنزلة بين المنزلتين"، مثلما يؤكد على ذلك كلود دوشي Claude Duchet ، أي على نمط لقراءة النص، بوصفه "لا ينفصل عن أشكال الثقافة أو التعليم التي تعمل على نقله [...] ليس هناك نص محض [. . .] ليس هناك مَن هو أول مَن يقرأ النص، حتى بالنسبة لـ "مؤلفه "[2]". وهكذا قد يصير السوسيونقد، بقلب تسميته، بحث عن القيمة، المكتسبة دومًا ضد شفرات الأيديولوجيا أو كذلك ـ ونحن نقتبس هنا خلاصة التحليل الثاقب الذي أنجزه كلود دوشي لمستهل مدام بوفاري ـ بحث عن "أيديولوجيا أسلوب، هو بدوره بالغ في تحديده الأيديولوجيا التي ينازعها[3]".

---

(1) ب. فاليري. "أشياء مسكوت عنها"، باريس، جاليمار، 1941، أعيد طبعه في "تيل كيل"، ، فوليو، 1996، ص. 17.

(2) ك. دوشي، "نحو سوسيونقد أو تنويعات على استهلال"، ضمن: أدب، عدد 1، فبراير 1971، ص. 7.

(3) نفسه، ص. 14.

بيد أن هذه الازدواجية تحديدًا هي ما لا يراه السوسيولوجي بيير بورديو Pierre Bourdieu في **التربية العاطفية** (فلوبير)، الرواية التي بحسبه فيها يقدم الاسترداد "الدقيق على نحو عجيب" لبنية العالم الاجتماعي، بل وحتى للبنيات الذهنية التي هي المبدأ المولِّد للعمل"، نقول يقدم رؤية للسلطة "التي قد نسمها بأنها سوسيولوجية معينة لم تكن منفصلة عن التحليل العلمي بالشكل الذي تمنح نفسها به وتتنكر أيضًا"[(1)].

وهكذا فإن بيير بورديو يستمد حجته من قوة كشف المتخيل الروائي لتبرير واجب كشف القراءة السوسيولوجية "للأعمال التي لن يكون موضوعها فحسب الإنتاج المادي للعمل نفسه، ولكن أيضًا إنتاج قيمته".

إن مطمح هذا "العلم"، مثل أي علم، هو الكشف، أو الصوغ الموضوعي "لمؤثرات الاعتقاد"، كالمؤثرات التي يحدثها العمل، شأن البيئة الاجتماعية التي تُوَلِّدُه:"إن الصوغ الموضوعي للوهم الروائي، وخاصة العلاقة بالعالم المسمى واقعي الذي يفترضه، يذكر بأن الواقع الذي يقيس به كل الأعمال المتخيلة ليس سوى المرجع المعلوم لوهم (يكاد) يكون مشتركًا كونيًّا[(2)]". وبصنيعه ذاك، يضع ب. بورديو جانبًا أدبية العمل لإظهار أنه نتاج لظروف وجوده الاجتماعية[(3)]".

---

(1) ب. بورديو. قواعد الفن، نشأة وبنية الحقل الأدبي، باريس، سوي، 1992، ص. 59.

(2) نفسه، ص. 62.

(3) يجدر أن نقرأ باهتمام التحليل الذي أنجزه جيرار دوسو ، "الإنسان العادي ذو اللغة العادية"، ضمن: قوة اللغة. ج. ل. شيس و ج. دوسو. باريس، هـ. شامبيون 2000.

إنها وجهة نظر دقيقة جدًا تلك التي تدافع عنها باسكال كازانوفا في **الجمهورية العالمية للآداب**، على نحو "يسمح بقيام تأويل أدبي على وجه التحديد للنصوص، وتاريخي مع ذلك[1]"، مع العلم أن "القوانين التي تحكم هذه الجمهورية الغريبة والشاسعة - قوانين المنافسة، الفوارق، والصراعات النوعية - تساهم في إضاءة غير مسبوقة "للأعمال المشهورة" الأكثر ثورية في هذا القرن".

لا ريب في أن كل عمل لا ينفصل عن الفضاء الاجتماعي والتاريخي الذي يدعمه، لكننا نعرف كذلك (مثلما رأينا ذلك بالنسبة للنقد النفسي) أنه لا يُختَزَلُ فيه. إن "القوانين" التي تسند لغة العمل الأدبي لا تدخل في نطاق الحوادث الاجتماعية وحدها، ولا في نطاق اللاشعور حضريًا - مثلما يظهر ذلك تقليد فلسفي، أنثربولوجي ولساني لم يعرف كثيرًا إلا إلى عهد قريب. إن أعمال وهلم فون هامبولدت Wilhelm Von Humboldt (1767 - 1835)، وفردنان دو سوسير Ferdinand de Saussure (1871 - 1916) وإميل بنفنست Emile Benveniste (1902 - 1976) تنسج في الحقيقة حبكةً نظريةً للغة تعمل، بطرق مختلفة، على إعادة تعريف دور النقد. إن تأكيد إ. بانفنست بالخصوص على الوظيفة المؤوِّلة للغة في كل مؤسسة بشرية - وإذن في مفهوم الإنسانية نفسه - يبسط فرضية الأدب بصفته **حدثًا لغويًا**، قبل أن يكون موضوعًا للتأويل.

(1) ب. كازانوفا. الجمهورية العالمية للآداب، م. م. ص. 15.

الفصل

الخامس

5

العمل بصفته حدثًا لغويًا

إن اعتبار الأعمال الأدبية بصفتها أحداثًا لغوية يستدعي الاعتراف **بذات فاعلة** تخص اللغة تختلف عن ذات اللاشعور الفاعلة، وعن الذات الفاعلة الاجتماعية أو عن الذات الفاعلة الفلسفية.

نذكر أن اللغة بالنسبة لمؤسس اللسانيات الحديثة، فردنان دو سوسير، هي خاصية إنسانية يمكن النظر إليها في الآن نفسه من زاوية "اللسان" بصفته **نسقًا**، ومن زاوية "الكلام" أو "الخطاب" بصفته **نشاطًا** تاريخيًا على نحو جذري. من هذا المنظور، فإن الخطاب الأدبي لا يقبل فحسب التأويل (انظر الفصل الأسبق)، بل إنه يقاوم التأويل بالقدر نفسه، بصفته نشاطًا دالًا موصولًا. وبخلاف أي نوع آخر من الخطاب، فالنص الأدبي **يفعل** في اللغة التي بها نؤوِّل العالم، مع استعماله المواد "نفسها" التي يستعملها الآخرون: من معجم وتركيب وتطريزية (prosodie) وعبارات مسكوكة، لكن على نحو يُحوِّلها.

لاشك أن اللسانيات التداولية جعلت من الكلام الاجتماعي المنجز مجالها المفضل، إذ يمكن تعريف كل خطاب، مثلما أظهر ذلك الفيلسوف الانجليزي جون. ل. أوستين John L. Austin، بنوعية فعله في الغير. إلا أن فهم النص الأدبي ينطوي على متغير حاسم، هو متغير **نمط الفعل النوعي** للأدب فيما يسمى "المعنى". إن الأدب في الحقيقة يدعو إلى التفكير جديًا في قدرة نص ما على الدلالة إلى ما لانهاية له، أبعد من ظروف إنتاجه التاريخية، وأبعد كذلك من المدونات النحوية والبلاغية.

بعبارات أوضح، كل عمل أدبي يحوِّل إلى ما لانهاية "الشكل" إلى "مضمون"، ما دام أنه من قبيل التكلف دومًا الفصل مثلا بين "موضوع" تراجيديا راسين عن تشكلها، ولحنها الخاصين، أو فصل "شخصيات" بلزاك عن تنظيم **الكوميديا الإنسانية** المُحْكَم، والصورة السريالية عن القصيدة التي انبثقت منها. إن جل عمليات التفريق بين المعنى والشكل والجنس، والمدرسة الأدبية، إلخ،

لا تخبرنا عن أمر بسيط رغم ذلك هو أن "الشكل" الأدبي لا يوجد ولا قيمة له ما لم يصر **حدثًا لغويًا** . ولهذا الاعتبار، فإن تاريخًا حقيقيًا للأدب سوف يكون هو ذاك الذي يسعى جاهدًا للتفكير في هذه الأحداث ألا وهي الأعمال الشعرية poétiques.

1. النقد واللسانيات:

حوالي سنة 1940 (انظر الفصل 2)، كانت ظروف قيام مقاربة "شكلية" للأدب متميزة عن التاريخ الأدبي وعن النقد التأويلي، مواتية بلا ريب في فرنسا، مع إحداث كرسي الشعرية poétique سنة 1937 ، بالكوليج دو فرانس، والذي شغله بول فاليري إلى أن وافته المنية سنة 1945 . ووعيًا منه بالإيحاء الماضوي لهذه الكلمة، فإن فاليري كان يفضل عليها كلمة poïétique القريبة من الأصل الاشتقاقي: "الفعل، poïein ، الذي أود الاشتغال به، هو الذي ينتهي في عمل ما والذي سأقدم على حصره قريبًا في ذلك النوع من الأعمال الذي أنفق على تسميتها أعمال الفكر[1]". بتأكيده على أن "العمل الفكري لا يوجد إلا بالفعل"، بعبارة أخرى، أن وجوده يفترض وجود "فضيلة" و"ضرورة"، فإنه ينادي بنقد يستوعب أنماط اشتغال النصوص الأدبية.

وبفضل النشر المتأخر جدًّا للنصوص النظرية للشكلانيين

---

(1) "الحصة الأولى في درس الشعرية"، 1937، الأعمال الكاملة، جاليمار، "خزانة لابلياد"، ص. 1342.

الروس المكتوبة بين سنتي 1915 و1930 ـ المجموعة في مؤلف أساسي نشر بعنوان **نظرية الأدب** من طرف تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov(سوي، 1965)، الذي سبقه نشر أبحاث في اللسانيات العامة لرومان جاكوبسون Roman Jakobson (مينوي، 1963) ــ تمكنت البنيوية، حوالي سنة 1960، من اختراقها للدراسات الأدبية. إذ في نظر "الشكلانيين"، هكذا ينعتهم مناهضوهم، فإن الأدب يبرِزُ **المادية** اللغوية للرسائل اللفظية، أما هدف وحصيلة هذا الإبراز فهي **تغريب** اللغة، التي تنتِج إدراك طرائق الخطابات. إلا أن "الدراسة المعزولة لعمل معين لا تمدنا باليقين للتحدث بشكل صحيح عن بنائه، بل والحديث عن بناء العمل نفسه[1]" ولهذا السبب فإن تعريف **الجودة** الأدبية نفسه (أو ما سوف يسميه جاكوبسون "الأدبية" la littérarité) ينبغي له أن يعتبر العمل بصفته **نسقًا**، مع الأخذ في الحسبان الأبعاد الاجتماعية والتاريخية والبلاغية للنصوص التي بها وضدها يُكْتَب كل عمل ويُقْرَأ.

بعد إدانتها بدعوى أنها تخريبية من طرف النظام البولشيفي، فقد تم تحيين أطروحات الشكلانيين، وفي الحقيقة تم تأويلها، من طرف البنيوية، وهي منهج في التحليل اللساني، يستلهم دروس اللسانيات العامة لفردنان دو سوسير (نشر سنة 1916) في ربطه

(1) ي. تينيانوف. "عن التطور الأدبي"، 1927، نظرية الأدب، باريس، سوي، 1965، ص. 125.

"معنى" العلامات بنسق العلاقات والتقابلات الداخلية الذي ينظم "اللسان". بيد أن البنيوية، التي طبقت بداية بنجاح في دراسة الأساطير الامريكية ـ الهندية من طرف عالم الإثنيات كلود ليفي شتراوس Claude Lévi Strauss ظنت أنها قادرة على وضع الأدب في أرضية تحليل اللسان، ظنًّا منها "أنه تم لأمد طويل النظر للأدب بصفته رسالة بلا شفرة كي يصير من الضروري النظر إليه للحظة بصفته شفرة بلا رسالة[1]".

لكن هذا التحليل المسمى بـ"المحايث" للنصوص، الذي يستدعي، وفق عبارة رولان بارت " اشتغالا يقيم في العمل ولا يضع علاقته مع العالم إلا بعد أن يصفه كليًّا من الداخل، من حيث وظائفه، أو بتعبير أيامنا هذه، من حيث بنيته[2]"، نقول إن هذا التحليل يؤدي إلى تفريق البنية والتاريخ على نحو سيئ، وفصل العالم عن اللغة.

1 . 1 رومان جاكوبسون ومقولة الأدبية :

بالنسبة لرومان جاكوبسون، يمثل السعي إلى توضيح اشتغال اللغة الشعرية "الإجابة عن السؤال: ما الذي يجعل من رسالة لفظية

---

(1) ج. جنيت. "البنيوية والنقد الأدبي". مجازات 1، باريس، سوي 1976 ، ص 150.

(2) ر. بارت. "نقدان اثنان". مقالات نقدية. باريس، سوي، 1964 ، ص. 251.

عملًا فنيًا؟"[1]. هذه الغاية، بصفته لسانيًا وشاعرًا ظل وفيًا لأصدقائه، المستقبليين والشكلانيين الروس، يقترح جاكوبسون تفكيرًا، أصبح له تاريخ، حول مختلف **وظائف اللغة**، والتي تشغل ضمنها "الوظيفة الشعرية" مكانة رئيسية. في تعريفه الأول، سنة 1920، تبدو الوظيفة الشعرية وكأنها "تفعيل جمالي" للغة (وانتقاله إلى رتبة المحسوس) قادر على أن يشكل موضوعًا لمقاربة "علمية"، متحررة من علم النفس التقليدي ومن التاريخ الأدبي:

> "الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية. وهكذا فإن موضوع علم اللغة ليس هو الأدب، بل **الأدبية**، أي ما يجعل من عمل معين عملًا أدبيًا. ورغم ذلك، إلى حد الآن، فإن مؤرخي الأدب كانوا يتوسلون بكل شيء:الحياة الشخصية، علم النفس، السياسة، الفلسفة [...] إذا أرادت الدراسات الأدبية أن تصير علمًا، عليها الاعتراف بالإجراء le procédé بصفته "شخصيتها" الوحيدة. ثم إن السؤال الأساسي هو سؤال تطبيق وتبرير الإجراء".
>
> ر. جاكوبسون. "الشعر الروسي الجديد"، 1921. ضمن: قضايا الشعرية. باريس، سوي، 1973. ص. 15

(1) ر. جاكوبسون. "اللسانيات والشعرية"، أبحاث في اللسانيات العامة، باريس، سوي، ص. 210.

بتمهيده الطريق في وجه مقاربات النص التي تقصي اللجوء للتاريخ أو علم النفس، يقدم جاكوبسون نموذجًا محدَّدًا، لكنه صريح، لتطبيق "إجراء " على الوظيفة الشعرية:

" حينما يقول ماياكوفسكي:

سوف أقتحمكم بكلمات بسيطة مثل هدير

نفوسكم الجديدة تصرخ مثل أقواس الفوانيس. . .

فإن الغرض الشعري يكمن في "كلمات بسيطة مثل هدير "بيد أن النفس" هي غرض ثانوي، تابع ومُضَاف".

نفسه. ص. 15.

إن معادلة السمات الصوتية المتكررة (التي تقرب الكلمات المختلفة) تم جعلها هنا في مقام الإجراء النحوي المكون للبناء التشبيهي. هكذا يشد الجناس انتباه القارئ إلى فعل القول ويكشف بالتالي الوظيفة الشعرية للغة أو "التأكيد على الرسالة لحسابه الخاص[1]". ومثل باقي الوظائف البلاغية للغة، فإن الوظيفة الشعرية تكشف إذن بعدًا مباطنًا للكلام، والذي ينبغي أن نحذر من اختزال الشعر فيه.

وهكذا يصل جاكوبسون منطقيًا إلى التسليم بأن نسيج قصيدة ما ينبني على "نحو" grammaire داخلي: إن الشرح المشهور

(1) نفسه. ص. 218.

لقصيدة "القطط " لشارل بودلير الذي كُتِبَ بالاشتراك مع ك. ل. شتراوس سنة 1962 يتدرج قُدُمًا بالاستخراج المنهجي لأنساق المعادلات التي تنظم معنى القصيدة. وهكذا مثلًا، أثناء التحليل "فإن العلاقة الوثيقة بين تصنيف القوافي واختيار المقولات النحوية تُبْرِزُ الدور المهم الذي يلعبه النحو والقافية في بنية هذه القصيدة ـ السونيتة [1] sonnet". لكن جدة هذا الشرح كانت تكمن على الأخص في بسط منهج "بنيوي"، توصل إلى أن يقيم صراحة التناظر بين النحو النصي والنحو الرمزي للقصيدة، والذي يسنده مثلًا هنا "غرض التأرجح بين الذكر والأنثى" الذي "يظهر من وراء التباسات مقصودة (العشاق. . . يحبون. . . القطط القوية والوديعة. . . كِلاهُما الخِصْبة)[2].

إذا كان هذا الشرح، بغض النظر عن المحاكاة التبسيطية التي ولَّدها رغمًا عنه ـ مادمنا، وفق جيرالد أنطوان Gérald Antoine "لا نلحظ في أي مكان تفسيرًا لكيفية وغاية ما يجعل هذه البنيات شعرية[3]" ـ فإنه مع ذلك قد غيَّر العلاقات، المتباعدة تقليديًّا، بين النقد واللسانيات. حسب جاكبسون، في الواقع، "لا يتمثل دور الشعر في أن يضيف للخطاب محسنات بلاغية: بل إنه يستلزم **إعادة**

---

(1) نفسه، ص. 402.

(2) نفسه. ص. 418.

(3) وجهًا لوجه أو النظرة النقدية المضاعفة. باريس، بيف، 1982. ص. 9.

تقييم كاملة للخطاب ولكل مكوناته كيفما كانت[1]". إن إعادة تقييم الخطاب هذه ـ التي سوف يواصلها إميل بنفنست (انظر أدناه) وكذلك جاك لاكان Jacques Lacan في **كتابات** (سوي، 1966) ـ تقود إلى جعل اشتغال القصيدة حجر عثرة نظرية اللغة.

1.2 تحليل المحكي: علم السرد وحدوده:

يعتبر التحليل البنيوي للمحكيات الوجه الآخر للتحليل البنيوي للشعر المنظوم، لكنه تطور هذه المرة بفضل عالم الإثنيات الروسي القريب من الشكلانيين، فلاديمير بروب Vladimir Propp (1895 ـ 1970)، والذي ظهر مؤلفه المرجعي، **مورفلوجيا الخرافة**، سنة 1928 (وسنة 1970 في ترجمة فرنسية). إن الكلمة الرئيسية في العنوان، "مورفلوجيا"، تكثف نتائج منهج مقارن لا تكمن غايته في أن يستخرج من تنوع لا نهائي من الخرافات الشعبية السلافية رموزًا وتأويلات، بل إطارًا شكليًّا ثابتًا بهذا القدر أو ذاك، والذي أتاح له مظهره النسقي نجاحًا تربويًّا فريدًا في التعليم الثانوي والابتدائي.

وباعتباره سابقًا زمنيًّا على كلود ليفي شتراوس، الذي نصح رولان بارت بقراءته قبل نشره في فرنسا، فإن فلاديمير بروب قد أدخل على تحليل الأجناس السردية انحيازًا للشكلنة يهدف إلى تأسيس سيميائية sémiotique ـ أو بعبارات أخرى، توليفة من

(1) ر. جاكبسون. أبحاث في اللسانيات العامة. م. م. ص. 248.

العناصر الدالة ـ قادرة على تفسير تنظيم الشخصيات وفق الوظيفة التي تشغلها (الوظيفة تعني "الفعل الذي تقوم به شخصية ما، محدد من وجهة نظر دلالته، لتطور الخرافة في كليتها[1]") في سيرورة المحكي. إن هذه المقولات، البسيطة ظاهريًا، لا ينبغي لها أن تنسينا حدود نموذج بروب التي أقر بها، والمقصود بها أن موضوع التحليل وإن كان متعدد الشكل فإنه ينظَر إليه بصفته مجموعًا مغلقًا (مشابه لنسق لغة ما)، على نحو يستخرج سمات مشتركة بين كل الخرافات المجموعة. إن هذا المنهج، الذي سوف تتبناه البنيوية، يسمح بالتسليم بوجود نماذج تنظيم تقوم عليها الإنتاجات الفكرية، ويتيح خصوصًا، عبر الاختزال، ملاحظة عدد كبير من الخطابات المرتبطة بتفعيل أجناس حكائية أخرى (الملحمة، الأسطورة، النادرة، القصة، الرواية).

إن نجاعة المنهج سمحت على هذا النحو بنقل تحليل المحكي إلى الإطار الأعم، ألا وهو إطار علم، "السردلوجيا أو علم السرد narratologie ". كان هذا هو مشروع منظرين ونقاد (من بينهم ك. بريمون ، أ. ج. غريماس ، ت. تودوروف ، ج. جنيت) التفوا حول رولان بارت، لجمع مساهماتهم في عدد من مجلة Communications (تواصلات) التي صار لها تاريخ: التحليل البنيوي للمحكي. وقد تم إدخال إضافات متنوعة على النموذج الوظيفي لصاحبه بروب، ونذكر هنا نموذج "الإمكانات

(1) ف. بروب. مورفلوجيا الخرافة. م. م. ص. 31.

السردية"، أي القيود المنطقية التي يجب على كل سلسلة من الأحداث منظمة في شكل محكي أن تحترمها وإلا صارت غير مفهومة[1]"، من جهة، ونموذج "العوامل"، أو الأفعال الثابتة التي تنظم "العلاقات التعاقدية" بين الشخصيات، من جهة أخرى. بتقسيمها وفق بنية ثنائية (الواهب/ المرسل إليه، الذات الفاعلة/ الموضوع، المساعد/ المعاكس) تعرِّفُ هذه العوامل، مثلما يؤكد على ذلك بارت في مقدمته، "صنفًا قد يملؤه ممثلون مختلفون، يتدخلون حسب قواعد التكاثر والاستبدال والنقص[2]".

بالنظر إلى تجريديته نفسها، فإن نحو العوامل يسمح بتفسير "القوى" الفاعلة في كل محكي، سواء تعلق الأمر بالخرافات العجيبة أو بالتراجيديا الكلاسيكية. وهذا النموذج الضمني هو الذي استخدمه بارت بإتقان في بحثه عن راسين بإظهاره الروابط المتناقضة التي تجمع شخصيات ـ ذوات فاعلة: إن وفاء أندروماك (ذات فاعلة) تجاه هكتور (الذي يحتل بالنسبة لها موقع الواهب والمرسل إليه) تعارضه رغبة وسلطة بيريس (التي هي موضوع له)؛وأثناء المسرحية، فإن هرميون (التي تتصرف باسم أبيها منيلاس) تطالب، دون جدوى، بأحقيتها عند بيريس (باعتباره موضوعًا مهدِّدًا لرغبتها الغيورة)، بينما أريست، الذي أرسله

---

(1) كلود بريمون، "التحليل البنيوي للمحكي". تواصلات عدد 8، 1966، ص. 66 .

(2) أ. ج. غريماس. نفسه، ص. 23 .

الإغريق من أجل استرجاع ابن هكتور، لكنه سجين حبه الشغوف بهرميون (موضوع رغبته)، صار لعبة بين يدي هذه الأخيرة: إنه الذات الفاعلة/ الموضوع الذي تضحي به التراجيديا مسبقًا. بوضعه مختلف تشكيلات القوى على نحو متراكب، فإن بارت تمكن من بناء تأويل أسطوري لمسرحية راسين مستعينًا بالتحليل النفسي والأنثربولوجيا، والذي كان بذلك يتميز عن النقد التقليدي لذلك العصر:

> "أرسلت هرميون من طرف الأب، وأندروماك من قبل العاشق. وتتحدد أندروماك حصريًا بوفائها لهكتور، وهذا بحق إحدى مفارقات الأسطورة الراسينية التي رأى فيها نقد عريض صورة للأم".

ر. بارت، عن راسين. م. م. ص. 75.

إن المقاربة البنيوية لمختلف عوامل "المحكي" في المسرح الرَّاسيني لا يقصي إذن عند بارت النقد التأويلي، بل تمده بدعامة شكلية يمكن التحقق منها بسهولة.

إن علم السرد، وهو تخصص توأم للبلاغة الذي يصاغ تدريجيا في الكتب الثلاثة من **مجازات** جيرار جنيت، سوف يتم تصوره في نهاية المطاف بصفته "نظرية عامة للأشكال الأدبية، بل بصفته شعرية[1]". إن التخلي عن النقد لأجل مدونة من الثوابت الشكلية

(1) نفسه، ص. 23.

قد أدى سريعًا بعلم السرد إلى اختزال القراءة الأدبية في وصف "أشكال" تتمتع بوجود قبل النص. وكان هذا هو الموقف الذي دافع عنه في تلك الفترة تزفيتان تودوروف: "إن النص المميز ليس سوى طرف يسمح بوصف خصائص الأدب[1]".

المُسَلَّمة نفسها سمحت لجيرار جنيت، بصفة رجل المنطق، صياغة "نحو" للمحكي انطلاقا من **البحث عن الزمن الضائع**، التي تمت قراءتها ليس في نوعيتها [. . .] غير القابلة للاختزال[2]" وإنما بصفتها تحقيقًا "لإمكانات خِطابية[3]" متنوعة، تم تحليلها وفق بنيات اللسان. إن النحو السردي المطبق على **البحث عن الزمن الضائع** يترتب حسب خمسة فصول تناسب مقولات الفعل في علم الصرف والتركيب: "الترتيب "، "المدة "، "التواتر " (أو مقولات الجهة عند النحاة)، "الصيغة"، "الصوت"، والعديد من العناصر الشمولية أو على الأقل عبر الفردية، التي تجمعها في خلاصة نوعية[4]. ولهذا ينبغي هنا على النقد "أن ينمحي في حضور "النظرية الأدبية"، وللدقة أكثر نظرية المحكي أو علم السرد[5]". إن "انمحاءً"من هذا القبيل لهو يضج بالنتائج: إن بول ريكور Paul

(1) ت. تودوروف. ما البنيوية؟ باريس، سوي، 1968، "بوان"1973، ص. 20.

(2) ج. جنيت. مجازات 3، م. م. ص. 68.

(3) نفسه، ص. 10 .

(4) نفسه، ص. 68.

(5) نفسه.

Ricœur يعترض (في الزمن والمحكي، 2) بالخصوص، بأن مادة بناء الزمن المنفلتة التي تشكل كل معنى **البحث عن الزمن الضائع**، تصير بالأساس، في نظر علم السرد، نَحْواً لزمن مُسَيْطَرٍ عليه تمامًا. لاشك، مثلما يقر بذلك ميشيل شارل في كتابه **مدخل لدراسة النصوص**، " أن علم السرد لا يدعي (على الأقل في أشكاله الصارمة) معالجة النص"، وإنما ببساطة "اختزاله إلى الموضوع المتمثل في المحكي". ويبقى أن منطق الاختزال هذا يقود جيرار جنيت في نهاية الأمر[1] إلى عزل طرف "السارد" عن طرف "المؤلف". بيد أنه، في التجربة، مثل هذا الفصل يتجاهل ظواهر تلفظية أساسية تنضوي تمامًا ضمن خطاب "المؤلف" بصفته صاحب الصوت في الكتابة. وكما بيَّن ذلك دومنيك رباطي Rabaté، فإن أشكال المونولوغ الداخلي المتعددة التي تمت تجربتها من طرف الروائيين منذ قرن، تبدو على أنها طرائق لجعل القارئ يشعر بالاتصال المادي مع "صوت" لا يمكن رهنه بطرف السرد المفترض الوحيد، الذي لا يقبل الاختزال في مقولات البنيويين السردلوجية[2] ".

1.3 ميخائيل باختين: الحوارية و«التناص»:

إن كلمة "حوارية" dialogisme - التي ترجمت عن الروسية

(1) في: خطاب المحكي الجديد، باريس، سوي، 1983.

(2) د. رباطي. نحو أدب مُنْهك. باريس، جوزي كورتي، 1991. شعريات الصوت، باريس، جوزي كورتي، 1996.

بلفظة **تناص** على يد جوليا كريستيفا Julia Kristeva في تقديمها الترجمة الفرنسية لكتاب **شعرية دوستويفسكي** لميخائيل باختين Mikhail Bakhtine (1895 ـ 1975)، مفكر ماركسي معاصر للشكلانيين الروس ـ لا تدل على الحوار، وإنما على أمر أساسي ألا وهو أن لا وجود لملفوظ ممكن دون علاقة بملفوظات أخرى. بعبارات أوضح، كل ملفوظ يحيل على اللاتجانس المُكوِّن للخطاب: "الأسلوب، هو الرجل": لكن نستطيع القول: الأسلوب هو على الأقل رجلان وللدقة أكثر، الإنسان ومجموعته الاجتماعية، الذي يجسده مُمَثِّلُه الذي يتمتع بمصداقية، المستمع، المساهم بفعالية في الكلام الداخلي والخارجي للأول[1]".

إن لا تجانس اللغة الروائية المذهل، الذي يدعيه الرومانسيون (مع إدماج العبارات الفردية والاجتماعية لدى الشخصيات عند بلزاك وهوجو Hugo) ليس سوى أحد وجوه ما نسميه بفرنسا "التناص intertextualité"، وهذه لفظة انتهى بها المطاف إلى أن شملت ثلاثة معانٍ مختلفة بقدر كبير: إنه بالنسبة لميكائيل ريفاتير Michael Riffaterre (انظر أدناه، 4. 4) يتحدد بصفته "إدراكًا من طرف القارئ للعلاقات بين العمل وأعمال أخرى سابقة عليه أو لاحقة له[2]" وبالنسبة لجيرار جنيت فيدل على "كل ما يجعل

(1) أورده ت. تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ويليه كتابات حلقة باختين، باريس، سوي، 1981، ص. 98.
(2) م. ريفاتير. "أثر التناص"، مجلة الفكر، عدد 215.

النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى[1]". وأخيرًا بالنسبة لأنطوان كومبانيون، فهو داخل الكتابة الأدبية جزء من كل ما ينبثق من ممارسات الاقتباس citation منذ العصر القديم إلى العصر الحديث[2].

وعن هذه "العلاقة الظاهرة أو الخفية" لنص مع نص آخر، ينتج أن "المتناص" inter-texte ، والنص أيضا، ليس معطى: ينبغي، على العكس، اعتبار أن العمل في اقتباسه وتحويله وتحريفه جميع أنواع الخطاب المتداولة في مجتمع ما، فهو يكشف ويستعمل لمؤثرات متعددة (من المحاكاة الساخرة الكرنفالية parodie carnavalesque إلى البوليفونيا الروائية (تعدد الأصوات) polyphonie الشرط الحواري للغة، مثلما أظهر باختين ذلك في قراءته لرابلي ودوستويفسكي (**أعمال فرانسوا رابلي**، 1965، الترجمة الفرنسية، جاليمار، 1970؛ **مشكلات شعرية دوستويفسكي**، 1929، الترجمة الفرنسية، سوي، 1967). وننصح كذلك بقراءة تطبيق قيم للنظرية الباختينية على روايات ريمون كونو، في دراسة توماس آرون Thomas Aron "**الرواية بصفتها تمثيلًا للغات**"، مجلة أوروبا، عدد 650 ـ651، يوليوز، 1983، عن ريمون كونو.

كما ينبغي مع ذلك التذكير بأن النظرية الباختينية، التي تجعل "التوجه الحواري للخطاب" وقفًا على النثر الروائي، تطرح جانبًا مسألة القصيدة. إذ حسب باختين "الأسلوب الشعري هو بالعرف

---

(1) ج. جنيت. طروس ، باريس، سوي، "بوان"1992، ص. 7.
(2) أ. كومبانيون. اليد الثانية أو اشتغال الاستشهاد، باريس، سوي، 1979.

مسلوب من كل فعل متبادل مع خطاب الغير[1]". إن هـذه النزعـة الإقصائية لا تدرك الحوارية الجذرية -أي غـير المُمَثَّلـة- للقـصيدة بمعنى إذا كان الأمر، مثلما كتب ذلك أوسـيب ماندلـستام Ossip Mandelstam(1891 ـ 1938) شاعر معاصر لباختين "يفيـد بـأن الـشعر باعتبـاره كـذلك سـوف يكـون موضـوعه دومًـا متلـقٍّ مجهول[2]"، فإن القصيدة تحمل كذلك خطاب الغير. وباعتبـاره أن "اللسانيات هي أيضًا سوسيولسانيات[3]"، فإن النظرية الباختينيـة تميل إلى جعل التحديدات السوسيولوجية للخطـاب بمثابـة واقـع لغوي لا يمكن تجاوزه، ويحجب بالتـالي نـشاط الـذات الفاعلـة في التلفظ. وهذه ذاتية أمعن إميل بنفنست فيها التفكير بصفتها "انبثاقا لخاصية اللغة في الكائن، وهي خاصية جوهرية".

2. النقد وشعرية الخطاب:

2 .1 إميل بنفنست مع ذات المتكلم في الخطاب:

لقد شددت المجموعة الرئيسية لمقالات اللساني وأنثربولوجي اللغة الكبير إميل بنفنست، **قضايا اللـسانيات العامـة**، (اختـصارًا: ق. ل. م.) جـاليمار، الجـزء الأول، 1966، الجـزء الثـاني، 1974)

(1) نفسه. ص. 107.
(2) أ. ماندلـستام. "عـن المخاطـب"، 1913، في الـشعر. بـاريس، جـاليمار، 1990، ص. 68.
(3) ج. بيطار. ميخائيل باختين. الحوارية وتحليل الخطـاب. بـاريس، برتـران لاكوست. 1995.

وبأسلوب نادر الوضوح، على دور الذاتية في اشتغال اللغة. وعلى هذا النحو، صار هذان الكتابان بمثابة المعين الذي لا ينضب بالنسبة للنقد الأدبي.

إن التوضيح الجوهري الذي أضافه إميل بنفنست لدراسة اللغة، والذي يشمل اللغة الأدبية، ينبني على مقولة التلفظ "الذي يقتضي تحويل اللسان إلى خطاب" ج. 2، ص. 81). وبقلبه لأولوية سوسير لدراسة اللسان إلى دراسة الكلام بصفته سيرورة تفريد، فإن بنفنست يجعل من الممكن قيام مقاربة اختبارية للعمل الأدبي في تصوره كخطاب يستلزم ذات فاعلة قائمة بالتلفظ تنشأ بالكتابة وفيها.

إن وجهة النظر هذه تفترض مستوى مزدوجًا لدراسة اللغة، أو لقراءة النصوص: قراءة سيميائية تتمثل من جهة، في تحديد وحدات التعبير التي هي العلامات، وفي قراءة دلالية " تُدْخلنا مجال اللسان في استعماله ومنجزه" (ص. 224) من جهة أخرى، يستعير إ. بنفنست هنا الكلمة الإغريقية séмeion (علامة أو سمة فارقة) التي، منذ العصر القديم كانت تسمح بتمييز مستوى كل من العلامة والدلالة: وبينما ينضوي مجال السيمياء sémiotique ضمن الملاحظة أو التعرف على العلامات، فإن مجال علم الدلالة sémantique هو دومًا في مواجهة فهم ما لم يعرف بعد:

" السيميائي (العلامة) ينبغي التعرف عليه؛ الدلالي

(الخطاب) ينبغي فهمه. الفرق بين التعرف والفهم
يحيل على مَلَكَتين عقليتين مميزتين: مَلَكَة إدراك
التماهي بين السابق والراهن من جهة، وملكة إدراك
دلالة تلفظ جديد للآخر".

إميل بنفنست. "سميولوجيا اللسان". ق. ل. م. ج. 2، ص. 65.

بين هذا المجال وذلك، ليس هناك انتقال بل ثمة "فجوة".
(نفسه) في الحالة الأولى، تعمل وجهة النظر السيميائية على وصف
الوحدات الفاعلة في صياغة الملفوظات، دون الحكم على قيمتها
(بتطبيقها على المحكي، فإن وجهة النظر هذه تحدد حقل علم السرد
الذي عرضناه أعلاه).

وبالمقابل، في الحالة الثانية، يكون القارئ مدعوًا من قبل
"حياة اللغة العملية" (ق. ل. م. ج. 1. ص. 129)، وعلى كل نص
إذن أن يستدعي نظرة مزدوجة، وفق ذهاب وإياب نقدي بين
المقاربة الآنية لوحدات اللغة في حركتها، بحيث إن وحدات اللسان
تتغير ويتم نقلها دومًا جراء ذلك. من هذا المنظور، يؤكد بنفنست
أن التحليل "سوف يكون في حاجة إلى جهاز مفاهيمي جديد" (ق.
ل. م. ، 2، ص. 65)، هذا ما ستكون عليه مهمة شعرية جديدة
للخطاب، للتأكد من أهمية مقولة علم الدلالة، شعرية تعتبر أن كل
عمل أدبي يبتكر شكله. إن مفهومًا مثل مفهوم "مصير الأشكال

الدال" عند جيرالـد أنطـوان[1]، والأكثـر منـه مفهـوم "الـشكل ـ معنى" عند هنري ميـشونيك Henri Meschonnic (أنظـر أدنـاه) يسعيان تدقيقا لتفسير العمل بصفته حدثًا، عبر مسالك متطلبة.

إن مقـالات بنفنـست الأساسـية تحلـل المحـاور الحـساسة في الـتلفظ، مثـل التعبـير عـن الـزمن وعـن الـشخص (ينـصح عـلى الخصوص بقراءة "البنية في اللسانيات"، "علاقات الزمن في الفعل الفرنسي"، "طبيعة الضمائر" و"عن الذاتية في اللغـة"، ق. ل. م. ج 1). لقد ساهمت هذه الدراسات المنتظمة، إن بعمقها أو بـدقتها، في تحويل مقاربة قضايا الكتابة، بما لا رجعة فيه، عبر كشفها عن أهميـة اختيارات التلفظ في استعمال أزمنـة الأفعـال، وخاصـة في تـشكيل "الزمن" الروائي.

وفيما يخص التعبير عن الشخص، يؤكد بنفنست خصوصًا على الطابع الخِطابي للذاتية. "يُعتبر" أنـا "مـن يقـول "أنـا". نجـد هنـا أساس الذاتية، التي تتحدد بالوضع الاعتباري اللساني "للشخص" ("عن الذاتية في اللغة"، ق. ل. م. 1، ص. 260). وسـوف نـذكر هنا، على سبيل الإيضاح، مقتطفًا قصيرًا من دراسة موريس بلانشو حـول المنـشفة للـويس روني ديفـوري Louis- René des Forêts التي تعرض لغز "أنا" المتكلم:

---

(1) ج. أنطوان. وجهًا لوجه أو النظرة النقـــدية المـضاعفــة، م. م. ص. 65 وما يليها.

" يبتدئ كل شيء بالخدعة التي تدخلها صيغة السرد بضمير المتكلم. لا شيء يضاهي يقين "الأنا" . [...] لكن "أنا" في رواية المنشفة، إذا كان يجذبنا بدهاء، فهو يجذبنا نحو قرينه الافتراضي. ولا ندري لمن ينتمي وعمن يشهد".

م. بلانشو. "الكلام غير المجدي" في المنشفة، للويس روني ديفوري. أوجي. 18/ 10، 1963، ص. 169.

إن أزمة الفاعل القائم بالسرد في "المونولوغ الداخلي" كانت معاصرة للتمييز الأساسي الذي وضعه بنفنست بين الفاعل المتلفّظ المتعالي على العملية اللسانية، وفاعل التلفظ الذي لا يتشكل إلا في التلفظ وبه: "إذ في اللغة وبها يتشكل الإنسان بصفته فاعلًا؛ لأن اللغة وحدها ما يؤسس في الحقيقة، في واقعه، الذي هو واقع الكينونة، مفهوم "الأنا" (ق. ل. م . 1، ص . 259).

لقد اقترح النقد المعاصر، لمواجهة سؤال الذات/ الفاعل في الكتابة، مسالك مختلفة في البحث. هنري ميشونيك، لساني، شاعر ومترجم، ألّف منذ ثلاثين عامًا عملًا نقديًا يضم الشعرية والتاريخ ونظرية اللغة. وما وراء الأطلسي، أسس ميكائيل ريفاتير أسلوبية بنيوية تجدد فهم النصوص الشعرية بتضمينها نص "القارئ": جامعًا بين المقاربة التناصية عند ريفاتير والمطمح الهرمنطيقي، سلك جان كلود ماتيوه Jean –Claude Mathieu نهجًا فريدًا للتحليل سوف نقدم نبذة عنه.

2.2 الذات الفاعلة في القصيدة مع هنري ميشونيك:

إن أعمال هنري ميشونيك الأولى تلتقي مع أعمال جان كلود شوفاليي الذي أبرز في كتاب صغير صار له تاريخ، "الأشكال ـ الحاضنة " التي تكون الدلالة الذاتية عند أبولنير Apollinaire . ومن هذا المنظور شرع هـ. ميشونيك بادئ الأمر في القيام بنقد عام للسانيات، للعلوم الإنسانية، وللظاهراتية (على الأخص في كتابه **العلامة والقصيدة** ، غاليمار، 1975) والذي لم يتفهمه مناوئوه دومًا، حيث إن هذا النقد، المستوحى من فلاسفة مدرسة فرانكفورت، يسائل هذه التخصصات عن تصورها للغة نفسه! يكفي مع ذلك أن نذكر واحدًا من ألمع ممثليها، ماكس هوركايمر Max Horkheimer (1895 ـ 1973) لفهم حمولة مثل هذا السؤال: "إن النظرية التي يصوغها الفكر النقدي ليست في خدمة مصلحة واقع معين، بل هي تكشف فحسب وجهه الخفي[1]". إن هذا المشروع المحطم للأوثان قاد هـ. ميشونيك إلى الانخراط في "البحث عن المفاهيم التي بها يتم النظر في اشتغال الأدب[2]".

ينبني هذا البحث على **التضمين المتبادل** لثلاثة مفاهيم: "الإيقاع"، "المعنى"، و"الفاعل في القصيدة"، مع العلم أن الإيقاع، هنا لا يدخل في باب المحاكاة (مثلما في نظرية التناغم

(1) م. هوركايمر. النظرية التقليدية والنظرية النقدية. 1970، الترجمة الفرنسية، 1974، باريس، جاليمار، ص. 291.

(2) هـ. ميشونيك. دول الشعرية. باريس، بيف، 1985، ص. 33.

المحاكاتي)، ولا في المحسنات، بل هو مكون "للمعنى" المنظور إليه بصفته نشاطًا وليس بصفته حصيلة. بتحديده على أنه " ترسيخ للفاعل في مجموع العمل كمنظومة من قيم اللغة "فالإيقاع هو إذن "الوسيلة التي بفضلها الفاعل ليس هو استعمال للضمائر الشخصية، وإنما هو لغته بأكملها، الدلالية في أصغر مكون دلالي منها[1]".

إن أولوية الإيقاع ـ وهي مقولة عادة ما يحصرها اللسانيون في المستوى الصوتي فوق القطعي suprasegmental من سلسلة الكلام ـ لا تحيل على هذه السمة الفيزيولوجية أو النفسية أو تلك. برسوخه في منظومة الخطاب الصوائتية أو الصوامتية (وكأنه نوع من التركيب التطريزي السابق للأوان) فإن الإيقاع، المحدَّد أيضًا بصفته "ذاتًا/ فاعلا في القصيدة " هو دوما عبر ذاتي، بمعنى أن مبتغاه هو الانتقال من "أنا إلى أنا"[2]". وعلى هذا النحو فإن "البحث عن الزمن الضائع هو حدث لغوي لأنه تنظيم ذاتي للغة، إيقاع يَعْبُرُ الكلمات لكنه لا يوجد في أي كلمة. اشتغال على الخطاب وليس على الكلمة. خطاب على الكلمة[3]".

---

(1) هـ. ميشونيك. نقد الإيقاع: أنثربولوجيا تاريخية للغة. لاجراس، فيرديي، 1982، ص. 363.

(2) هـ. ميشونيك. القافية والحياة. لاجراس، فيرديي، 1989، ص، 256.

(3) هـ. ميشونيك. دول الشعرية. م. م. ص، 85.

إذا كانت الذات الفاعلة في القصيدة لا تختزل إلى أي من مقولات اللسان؛ فذلك لأنه يصنع "نحوه" الخاص به. في كتاب **من أجل الشعرية**، الجزء الثالث، كلامٌ كتابة une parole écriture) جاليمار، 1973)، إنه مثلًا، اكتشاف "للغة ـ العزلة" عند إليار Eluard في كل مستويات القول ضمن **الحياة الفورية** (ص. 181). إنه أيضا نحو "متسلسل" بمعنى أنه يخلق آثار الجناس والنبر في تطريزية الخطاب: في **عمال البحر**[1]، لاحظ ميشونيك وجود تطريزية عروضية لها اسم "Gilliat"، منتشرة في كلمات محيطه المباشر، كما أنه عثر في **هاملت** Hamlet، على ما يشبه انتشار لصوائت وصوامت لها اسم "أوفيليا" في الكلمات المجاورة: "هنا يبتدئ الإنشادي في الشأن الأدبي، كيفما كان، رواية، مسرح، أو شعر[2]".

وعليه، فإن مقولة الخطاب تنتمي **لفيزياء اللغة** التي وحدها الفاعلية الملموسة للقصيدة وقراءتها ما يسمح بكشفها. ولتوضيح هذا التصور للنقد بصفته "قراءة ـ كتابة"، ينصح بالرجوع إلى دراساته حول موريس سيف، أوجين غيفيك، أو هنري ميشو، في كتاب **القافية والحياة** وكذلك إلى ترجماته من العبرية، **المخطوطات الخمسة** (جاليمار، 1970).

---

(1) هـ. ميشونيك. كتابة هوجو: من أجل الشعرية، الجزء الرابع، باريس، جاليمار، 1977.

(2) هـ. ميشونيك. شعرية فعل الترجمة. لاجراس، فيرديي، 1999، ص. 248.

2.3. أسلوبية ميكائيل ريفاتير

ربما يتفق هنري ميشونيك وميكائيل ريفاتير حول ضرورة استبدال *المحاكاة* أو "الإيهام المرجعي"[1] للغة بـ "دلالية" la signifiance الخطاب الشعري. لكن عند الناقد الأمريكي، فإن هذه الدلالية ـ مرادف لخلق المعنى sémiosis ـ ناتجة فحسب عن العلاقات التي تتأسس بين كلمات النص، الذي تتعزز استقلاليته اللغوية على هذا النحو. "استقلالية" تعني أن التحليل، البنيوي في حالتنا، في استطاعته بل عليه الاستغناء عما يبدو أساسيًا ليس فحسب في **دراسات في الأسلوب**، لليو شبيتزر، والمقصود بها فردية المؤلف أو التعبير عن فكر رمزي سابق للوجود، بل وأيضًا عند ميشونيك، المقصود بها حلول ذات الكتابة . و"لغوية" تعني أن القراءة سوف تكون مباطنة للنص ـ ليس لأن النص عبارة عن جزيرة صغيرة معزولة عن الكون، وإنما، عكس ذلك؛ لأنه متصل من كل نواحيه، ووفق تشكيلة فريدة، بعالم "النصوص" وبنفسه لوحده. من هذا المنظور ـ بما أن التناص هو أحد شروط وجود كل نص، **وكل قراءة** ـ فإن المشكلة تكمن في معرفة كيف أن النص، وعلى الأخص النص الشعري الحديث يقدم نفسه "للفهم" من طرف القارئ.

ولنساير إذن قارئ ميكائيل ريفاتير. حينما نقول عن قصيدة بأنها " تُكَلِّم" القارئ ، فإن ذلك قد يتم فهمه من طريقين. وهذا ما

(1) م. ريفاتير. الأدب والواقع. مؤلف جماعي، باريس، سوي، 1982.

تتحقق منه القراءة المزدوجة للنص: قراءة أولى تتم من النص إلى العالم - إنه الفهم المرجعي، الذي يصطدم مرارًا في الشعر الحديث بالعديد من الصعوبات (كثافة الاستعارات، انعدام الانسجام، إلخ) - بحيث إن هذا العالم، أو التجربة المتكونة لديَّ عنه، هو ما أجعله يتكلم عبر النص. ومن ثمة، ضرورة قراءة ثانية، التي قد نسميها نقدية؛ لأنها بعودتها إلى الأولى، فهي تظهر أنه إذا كان النص "يُكَلِّمُنِي" بهذه الطريقة وليس بتلك، فذلك لأنه يضم ويبسط نصا - حاضنة آخر، غير مُصَاغ، يُغيِّره أو "يحوِّله". إن هذه القراءة المباطنة قد أثارت جملة من التحفظات - لماذا مثلًا يتم رفض أن يؤدي نص إلى تأويل (يتجاوزه أو يتعالى عليه؟). إن رفضًا من هذا القبيل يرتبط ربما بالاعتراف بشرط الكتابة المبتذل، التي إن لم يتم تكريسها، فهي تعمل انطلاقا من تحويل للنصوص لا يتوقف. وبل ونستطيع إظهار، مثلما يقوم ريفاتير بذلك، أن الطريقة التي يخلق بها النص الدلالة (السيميوزس أو الدلالية) تنبثق من جملة "حاضنة" تسمح القراءة الثانية باكتشافها.

في تحليل لنص من **سأم** Spleen بودلير، "شهر Pluviôse الماطر الضَّجِر من المدينة بأسرها"، يبين ريفاتير مثلًا أن ما "يميز ويجعل فعليًّا على نحو خاص تناول بودلير لهذه الموضوعة القديمة (وصف الأيام الماطرة من داخل المنازل)، أن التبادلية البنيوية هي التي تتحول **محاكاة** حميمية إلى شفرة سالبة للحميمية وللسعادة التي

ترافقها[1]". وعلى سبيل الافتراض، يقترح الناقد حاضنة ـ تُبَنْيِنُ النصَّ على شكل "تصحيف" paragramme ـ و"الذي تمكن قراءته تقريبًا كما يلي: لا ملجأ ضد الشقاء. إن العبارة "الكآبة المعدية" تقوم بالأمر نفسه[2]". إن هذه القراءة الثانية تُبْعِد، بداهة، "المعيش" أو الواقع المفترض، لإبراز العمل على شفرات التمثيل التي تدعو القصيدة القارئ إليه. إنها تستدعي على الأخص ذاكرة القارئ "التناصية"، والتي من دونها لا يكون أي نص قابلًا للقراءة.

2.4 جان كلود ماتيوه و"تحويل" Plume:

إن تحاليل ريفاتير، التي واصلها وتوسع فيها نقاد مهرة، كشفت عن دقة نادرة: جان كلود ماتيوه Jean Claude Mathieu عبر قيامه بتركيب فريد للفيلولوجيا الألمانية كما هي عند إ. أورباخ، نجح في اختبار نظرية ريفاتير عبر نص مشهور لهنري ميشو Henri Michaux ، في دراسة نشرت بعنوان شعري بدوره: **قراءة خفيفة لريشة** Plume[3] ".

يبين هذا التحليل كيف أن كتابة ميشو تتلاعب، بطريقة وقحة ومثيرة، بذاكرة القارئ، المشبعة بالكليشيهات، التي تتغذى عليها

(1) م. ريفاتير. سيميائية الشعر، باريس، سوي، 1983، ص. 90.

(2) نفسه، ص. 92.

(3) في المؤلف الجماعي: انقطاعات حول هنري ميشو. باريس، فايو، 1976.

كما هو معلوم، لغة الحياة المسماة "يومية". وإذا اعتبرنا هذه الكليشيهات بالمعنى الحرفي في عالم المتخيل، فإنها تغير شخصية "ريشة" إلى فوضوي رهيب في تعاطيه للغة المتداولة " من خلال العبارات المتداولة"؛ إن مكان هذه "المقاطع"، هو العبارة المسكوكة. من غير اللائق أن نطمس، بدون حرج، نثرية "ريشة": إن وجودها من وجود النص "(ص. 121). بيد أن هذه النثرية، يا للمفارقة ، لا يتم إدراكها منذ القراءة الأولى، التي تسقط في فخ اقتضاب الشكل، ومنطق المتواليات التي لا توجد استمرارية بينها، وخواتمها التي تحبط التوقع . وباختصار، كل ما قد ندخله ضمن "شعر" هذه النصوص. ويجب الانتباه حرفيًا بسماع الكليشيهات، مثلما يصنع ذلك جان كلود ماتيوه، لفهم كيف أن نص "ريشة" هو في حقيقة الأمر مصيدة مفتوحة على المتناص الأشد ابتذالًا، والذي يصير في الوقت نفسه "صياغة تجريبية للعبارات المسكوكة. من خلال ذلك، يحدث تطبيع للعبثي [...]: لكن المحكي يظل محتمل الوقوع بالنسبة للقارئ لأنه يعتمد على مسكوكات تجرب حقائق واردة، ومقبولة من طرفه" (ص. 127).

منذ الحادث الأول من أحداث "ريشة"، "الرجل الهادئ"، يلاحظ ج. ك. ماتيوه أن "تحويلاً" طفيفًا يغير قولًا مأثورًا يتحكم في مجموع النص ـ الشقاء منبعه النوم والكسل. ومن نوم إلى آخر، فإن "الرجل الهادئ يتنقل من معاناة سرقة منزله إلى تقطيع زوجته، إلى الحكم عليه بالموت (نفسه). إن كشف هذا التغير البدئي

"الطفيف" يقود القراءة إلى استيعاب امتداد نسيج الصيغ الجاهزة المدمجة في الحكاية ("أداء الثمن"، "إثارة المشاكل"، "من الحبة يصنع قبة"، "قطعة مليحة")، من دور الكليشيهات غير المصاغة التي تتحول إلى أحداث (وبينما كان بالدار البيضاء، يذرع المدينة في كل الاتجاهات راكضًا (à pas de courses)، تذكر "ريشة " أن "عليه اقتناء بعض المشتريات (il a quantité de courses à faire)، وفي نهاية المطاف اكتشاف أن الحكاية بدورها هي نتاج لهذه الكليشيهات التي تم تناولها بصفتها دوال خالصة: في "**ريشة " بالمطعم**، كل معاناة ريشة مع ما حواه طبقه، ومأكولاته المتمردة، ليس لها غاية أخرى سوى" انجاز ما ظن أنه فعله بكل بساطة: **الجلوس إلى المائدة**" (ص. 131).

إن الأهمية القصوى لهذا التحليل، الذي ليس سوى مرحلة من الـ"قراءة الخفيفة لريشة" تمكن من فسح المجال نحو تأويل عملي بالنسبة لمجموع أعمال ميشو: "ريشة ضحية استقلالية اللغة في الكليشيه، وضحية شفرة الحياة اليومية، هو أيضًا يتشكل بصفته ذاتًا فاعلة عبر الانطلاق الأبدي للدال "(ص. 132). وهكذا، فإن هذا النص الذي قد يذكرنا بالهزل اللاذع عند شارلي شابلين Charlie Chaplin، أو عالم ماجريت Magritte اللامعقول، ينتصب في الواقع كآلة حرب ضد "التواطؤ الإيديولوجي" الذي يضمن اشتغال الكليشيه بذاته، بصفته عنفًا يمارسه خطاب القطيع، والدهماء.

3. النقد الأدبي وتوليدية النصوص:

1.3 ابتكار ما قبل النص:

إذا كانت التوليدية Génétique الراهنة تعتبر العمل الأدبي بصفته حدثًا لغويًا، فذلك لأنها تتميز عن "دراسة المصادر" التي جعل منها ج. رودلر، تلميذ ج. لانسون، شرطًا مسبقًا لكل قراءة للنصوص. ومن الأفضل إذن، مثلما تصنع ذلك ريموند دوبري جنيت Raymonde – Debray Genette في عدد من مجلة أدب، بعنوان **توليد النص**، تحديد موقع التوليدية génétique في علاقتها بالشعرية. فهذه الأخيرة:

> "في تمسكها بتحليل النصوص المكتملة، أي المتشكلة في عمل، بدا أنها تناست التوليدية القديمة، المختزلة، غالبًا، في دراسة "المصادر"، أو بالأحرى، قد تحاشت المشاكل الحقيقية التي قد تثيرها توليدية تامة وكاملة [...] بين دراسة خارج النص المفهومة على أنها اكتشاف لما حوله، والدراسة المحتدة لما نود تسميته داخل النص l'intexte، المنغلق على نفسه، هناك مساحة شاسعة بدرجة تقل أو تكثر، لا تختزل إلى هذا أو إلى ذاك، والذي لا نعرف بصدده هل يجب تسميته نصًا أو فيه شيء من النص.

أدب، عدد 6 ، ديسمبر ، ص. 19. 1977.

إن أول عمل للتوليدية الجديدة قد تمثل إذن في بناء موضوعها، بتمييز "ثلاث مراتب من الغاية والكفاءة: ـ **المخطوط** هو مجموع الدعامات المادية التي فيها نص [. . .] : ـ **المسودات** استعملت في تحرير مؤلَّف ما [. . .] ـ **ما قبل النص** هو نوع من إعادة بناء ما سبق نصًا، حققها ناقد بواسطة منهج خاص، كي يكون موضوعًا للقراءة موصولة بمعطى محدَّد[1]". لكن هذه الجغرافيا المسبقة تثير سؤالًا غير متوقع: ما هو، بالنسبة للعالم التوليدي، النص المرجعي؟ إذا كان هو النص المكتمل، كما نشك في ذلك، فهذا الأخير سوف يصير إذن نصا بدائيا يعارض ما قبل النص. وسوف نعبر عن نزعة وضعية تافهة إن عارضنا كمال نص مقارنة مع ما قبل النص، "بيد أنه لا يمكن أن يوجد موقف صارم مغاير لذلك الذي يضع في كل مرة نصين اثنين[2]".

إن هذه المساواة في المعاملة لا يمكنها أن تصرفنا عن مقولة نهائية finitude النص (بصفته حالة موقوفة)، والتي لا يمكن أن تتفادى مقولة الإنهاء finition بل والأكثر من ذلك مقولة منتهى النص وغائيته finalité. وبحضور كل نص غير مكتمل (مخطوط **الخواطر**، لباسكال مثلًا، أو رواية عثر عليها لبيريك Perec، 53

(1) ج. ب. نويل. "استنساخ المخطوط، تقديم المسودات، تحقيق ما قبل النص". مجلة أدب. م. م. ص. 9.

(2) ر. دوبري جنيت. تحولات المحكي، باريس، سوي، 1988.

يومًا، والتي استعاد نهايتها الناقصة هاري ماتيوس Harry Matthews) سوف يكون الناقد مدعوًّا لإعادة تعريف "المنتهي" في نص معين، وبالجملة، اعتبار شعرية للتوليدية، تتفادى اختزال هذه الأخيرة في مشاكل تمس "التطور" و"التقدم".

وإذا كان العالِم التوليدي قد استعان على نحو كبير في مهمته بالكتاب المعاصرين أنفسهم ـ الذين غالبا ما صاغوا نظريًّا أشكال انتاج أعمالهم (وهذه حالة **معمل في المرج** المعروفة لفرنسيس بونج Francis Ponge)، هذا ما لم يعملوا بكل بساطة على إضفاء الشرعية على المطامح العلمية للتوليدية، مثلما فعل أراجون Aragon حينما وهب مخطوطاته للمركز الوطني للبحث العلمي سنة 1970 ـ هذه المساعدة قد تشكل عائقًا بالنسبة للشعرية على اعتبار أن التوليد يكون في هذه الحالة مبرمجًا من طرف المؤلف.

إن دراسة ما قبل النص، خلافًا لذلك، قد تبدو خصبة جدًّا بالنسبة لمجموعة كاملة من كتابات العمل، مثل **دفاتر وملفات** زولا Zola أو مراسلات فلوبير مع لويز كولي Louise Colet إذ "نرى فيها العمل في طور الاشتغال، الانتقال من موقع العمل chantier إلى العمل l'œuvre المنظم، نقل الوثيقة، أو المعرفة ، إلى المتخيل، قلب العام إلى خاص، وربما تحويل الفلسفة إلى أدب. أما عن تحليل المخطوطات الفعلي، فهو يظهر على الأخص المحكي في تحولاته

(نحن نقتبس هنا عنوان مؤلَّفٍ مهم لريموند دوبري جنيت[1]).
ولتدبير تأويل الحالات المتعاقبة لنص ما، نحيل على التحليل النيِّر الذي يقترحه بيير مارك دو بيازي Pierre-Marc de Biasi للمخطوطات السبعة المتعلقة باستهلال حكاية فلوبير "خرافة القديس جوليان"[2].

2. 3 المخطوط بصفته «نسقًا»:

تقترح ر. دوبري جنيت، التي أشرفت على تنسيق كتاب نقدي مرجعي[3] لا يقصي من التوليدية أي مقاربة أو أي مرجع نظري، التمييز بين نوعين من المؤثرات في سيرورة توليد عمل ما، مؤثرات التوليد الداخلي endogenèse ومؤثرات التوليد الخارجي[4] exogenèse.

المؤثرات الأولى (التي لا يمكن اختزالها في "المصادر" و"التأثيرات" المعروفة في النقد التقليدي) تنتج على الطريقة التي تتشكل بها المنمطات الشعرية ومجموع الصور التي تؤدي إلى ولادة حافز، بل إلى موضوع الكتاب. مثلًا، الدور العظيم الذي لعبته القراءة في خيال فلوبير قد أبرزه ميشيل فوكو بخصوص **غواية**

---

(1) ر. دوبري جنيت. تحولات المحكي، باريس، سوي، 1988.

(2) ب. م. دو بيازي. تكوينية النصوص. باريس، ناطان انفرستي. 200.

(3) ر. دوبري جنيت. اشتغال فلوبير. باريس، سوي، 1983.

(4) نفسه، ص. 24 وما يليها.

القـديس أنطـوان[1]، وكلـود موشـار[2] Claude Mouchard وكذلك جاك نيف[3] Jacques Neefs ، ر. دوبري جنيت[4].

أما الثانية فتنتمي لما يشكل نسقًا في الطريقة التي يتملك بها كل كاتب عناصر "الخارج" تلك. وتصير المسودات هنا ، شيئًا فشيئًا ، ذلك المخطوط النوعي حيث كل نماذج النص المجردة ("محكي"، وصف"، إلخ) تتفكك، وتصير قِطَعًا، بل أسمالًا، حسب الحالة. وهكذا قد تستفيد التوليدية من شعرية حقيقية للمخطوط : المخطوط ـ الكولاج [الإلصاق] عند بلزاك يعيد النظر في الفكرة المسبقة عن وجود "وحدات عضوية" (وفي الحقيقة هي صنعة مدرسية) تؤلف رواياته، بيد أن المخطوط المشكال عند فلوبير يبين أنه يؤلِّف مُنطَلِقًا ويكثر من الموضوعات غير المكتملة، إلى حد أن هناك تشابهًا هنا بين توليد النص وسرعة الكتابة السينمائية لمحكي مثل **التربية العاطفية** التي تبشر بالنماذج "التركيبية montages" عند ريمون كونو.

لاشك أن النقد التوليدي يوسع أفق القراءة مادام يعيد النظر

(1) ميشيل فوكو. "المكتبة العجائبية"، اشتغال فلوبير، م. م.

(2) ك. موشار. تماسك المعرفة في بوفار وبيكيشي، نفسه.

(3) ج. نيف. "سالامبو. نصوص محققة". مجلة أدب، عدد 15، أكتوبر 1974، حداثة فلوبير.

(4) ر. دوبري جنيت. "العلم والكتابة". نفسه.

في الحكم القبلي الذي بحسبه يعد النص موضوعًا منتهيًا، في حين أنه ليس سوى "حالة " حتى عندما يكون مكتملًا، ليس سوى صيغة للمقروئية أو، حتى نقتبس عبارة جيمس جويس المشهورة، "إنه عمل في طور التدرج ".

الفصل

السادس

6

النقد المقالي

إذا كانت مكانة المقالة essai (وهي مكانة استثنائية) في القرن العشرين تتجاوز المجال التقليدي للنقد الأدبي، ينبغي الإقرار أن الطريق الملتوية التي مهدها مونتين قد اتسعت على نحو كبير، إلى حد أن المقالة صارت "الفلسفة العملية الوحيدة للغة عصرنا[1]". لا يتسع المجال هنا للخوض في رهانات مثل هذا التشخيص، لكن ينبغي فهم أن المقالة تشكل منعطفًا كبيرًا في النقد إلى حد أنه تم السعي لحصرها في اسم "النزعة المقالية[2]" essayisme. يبقى أنه يجب الإقرار بالتحولات الممكنة التي أدخلتها المقالة بحق على النقد. في إحالتنا على مقاربة لشعرية المقالة على دراسة جان فرانسوا لويت[3] Jean –François Louette، فإننا سوف نكتفي برسم

(1) ج. بري وإ مورو سير. من السريالية إلى هيمنة النقد مجلة الأدب الفرنسي، مجلد 9، أرثو، 1984، ص. 269.

(2) نفسه.

(3) ج. ف. لويت، "المقالة في فرنسا في القرن العشرين"، ضمن: ب. بيرتيي، وم. جارتيتي، تاريخ فرنسا الأدبية، باريس بيف، 2001.

خطوط القوة في النقد المقالي critique essayiste مثلما يتصورها كتاب لا منازع في تفرد أعمالهم النقدية : بيجي، سارتر، بلانشو، بارت، وجراك Gracq. إن اختيار هذا الترتيب ليس اعتباطيًّا، كما سنرى ذلك.

إن مقولة "نقد المؤلفين" التي قدمها أ. ثيبودي[1]، وكذلك مقولة "نقد الكتاب" المقترحة من طرف تزفيتان تودوروف بخصوص جان بول سارتر، موريس بلانشو ورولان بارت[2]، يمكن جمعهما في حقيقة الأمر ضمن خانة نوعية أكثر: إنها خانة "النقد المقالي" التي وضعها ثيبودي في كتابه **تاريخ الأدب الفرنسي**[3] بخصوص ريمي دو جورمون Rémy de Gourmont .

(1) أ. ثيبودي، فيزيولوجيا النقد، طبعة: المجلة النقدية الجديدة، 1930 .

(2) ت. تودوروف. نقد النقد: رواية تعلم، باريس، سوي، 1984 .

(3) أ. ثيبودي. تاريخ الأدب الفرنسي، باريس، جاليمار، 1936، ص. 464 .

وفي الواقع، ما إن صارت المقالة نوعًا من "الإضمار"، الخفي أو المعلن، للأجناس الكبرى التي تحولها، حتى حينها تحافظ على سماتها المكرسة[1]"، فإننا لا نرى كيف أن النقد سيتخلص من مثل هذا التحول. لا حصر للمؤلفين الذين خصصوا للمقالة النقدية منذ بداية القرن جزءًا وافرًا من أعمالهم. ولنستحضر ناتالي ساروت (بول فاليري وصغير الفيل، جاليمار، 1946)، ريمون كونو (عصي، أرقام وحروف، جاليمار، 1950) أراجون (ليس عليّ أبدًا أن أكتب، أو المقدمات، سكيرًا، 1960) إيف بونفوا (البعيد الاحتمال، ومقالات أخرى، 1980) أو مجموعة الخمس ربرتوارات لصاحبها ميشيل بيتور (مينوي، من 1960 إلى 1982)، ونستطيع اعتبار أن هذا النقد جزء من المقالة، نظرًا لأن مثلما كتب ذلك الفيلسوف ماكس بانس Max Bense، "المقالة هي الشكل الذي تتخذه المقولة النقدية في فكرنا. حيث إذا أردنا أن ننتقد، ينبغي علينا ضرورة أن نجرّب، يجب خلق الشروط التي وفقها يصير موضوع ما مرئيًا من جديد[2]".

وعلى هذا النحو، من بين بيجي وجراك، كاتبا مقالة "حقيقيان" ـ بمعنى أن التجربة النقدية عندهما تفوق كل نظرية ـ فإن سارتر، بلانشو وبارت يمثلون لوحدهم اختيارات أخلاقية مختلفة جدًا، لا شيء مشترك في الواقع بين النقد السارتري الذي

(1) ج. بري م مورو سير، م. م. ص. 268.

(2) م. بانس، "المقالة ونثرها"، ميركير، 1947، الترجمة الفرنسية، ترافيك، عدد 20، 1980.

يسعى إلى التفكير في التجربة التاريخية للأعمال في كليتها، وعدمية بلانشو الميتافيزيقية، والاهتمام الدائم عند بارت "للربط في العمل بين التساؤل العلمي، والشك في هذا التساؤل والشك في الذات[1]".

1. شارل بيجي ، رائد

إن المجلدات الثلاثة من طبعة الأعمال الكاملة النثرية لشارل بيجي Charles Péguy في طبعة ر. بيراك "مكتبة لابلياد"، تسمح بقياس شساعة النشاط النقدي عند بيجي، والإقرار أخيرًا بتأثيره على التطور اللاحق للنقد الأدبي بفرنسا. وضدًا على النقد الوضعي الذائع في عصره، يؤكد بيجي في الحقيقة أولوية العلاقة مع النص والذي يجعله شرطه الزمني (وهو بمعنى ما يعارض تمامًا وجهة النظر الكرنولوجية) غير قابل للاستنفاذ. وبخلاف هذا النقد التاريخاني، الذي يعتقد استنفاد موضوعه، فإن بيجي يستبق، بطريقته، نظريات التلقي ويؤكد على الدور الحاسم للقارئ: "القراءة هي الفعل المشترك، العملية المشتركة، بين المقترئ le lisant والمنقرئ، بين العمل والقارئ، بين المؤلف والقارئ[2]".

(1) إ. لانجلي ، نظرية الرواية ونظريات المقالة في القرن العشرين، محكيات الفكر، دراسات حول الرواية والمقالة، إشراف ج. فليب، باريس، سيدس، 200.

(2) ش. بيجي، كليو، طبعة صادرة بعد وفاة صاحبها، باريس، جاليار، 1932، ص. 20.

هو الكاتب المنخرط في مغامرة **دفاتر نصف الشهرية** المجلة التي أنشأها سنة 1900، ابتكر بيجي نقدًا خارجًا عن المألوف، بين الصحافة ونص المؤلف، وهو يبشر في أكثر مظهر منه بـ**مواقف** Situations سارتر (أنظر أدناه) - "يجربه" بمناسبة النقاشات التي أثارها ظهور هذه الأعمال، وتأثير ذلك الحدث السياسي، مثل قضية دريفيز Dreyfus أو أزمة التعليم العلماني[1]. أربعة نصوص، مقالان، "**زانجويل**" 1904) Zangwill) و"**المال، تتمة**" (1931)، وكتابان، **فكتور - ماري كونت هوجو** (1910)، و**كليو** (طبع بعد وفاة الكاتب، 1932) - تمنح رؤية دالة عن طريقة عمل بيجي.

في "زانجويل"، مقال ظرفي عن الكاتب إسرائيل زانجويل، يصوب بيجي، الذي لا يتردد في رسم صورة كاريكاتيرية لخصمه، سهام نقده نحو حتمية تين Taine التي طبقها على لافونتين La Fontaine، وبصفة عامة نحو علموية رينان Renan :

> "الفكرة الحديثة، المنهج الحديث يتمثل أساسًا فيما يلي: لدينا عمل أدبي، لدينا نص، كيف نعرفه، فلتكن بدايتنا هي عدم لمس النص، وخاصة فلنحذر وضع يدنا على النص، والنظر نحوه بعينينا".

ش. بيجي، **الأعمال الكاملة**، نفسه، ص. 1347.

---

(1) تحيل على أنطولوجيا جان باستير، بيجي مثلما نجهله. باريس، جاليمار، 1973، "فوليو"، 1996.

"[لأن] هذه هي الفكرة الثاوية في عقول أولئك الذين أسسوا العلم التاريخي الحديث، وأدخلوا المناهج التاريخية الحديثة، أي كل الذين نقلوا، جملة، إلى مجال التاريخ المناهج العلمية المقتبسة من العلوم التي ليست علوم التاريخ".

نفسه، ص. 1415.

إن هذه الحجج غير بعيدة عن الحجج التي سوف يستعملها بارت ضد التاريخ الأدبي:"حبس راسين في عصر لويس الرابع عشر، حينما نعرف، بعد أخذنا اليوم كل المسافة الضرورية، أنه ركيزة للإنسانية الخالدة، أية قلة فهم هي، وأية فظاظة هي، ويا له من ادعاء، وفي العمق، يا له من جهل" (ص. 1439). إن هذه المؤاخذة الصحيحة تهدف على الأخص دعوى تقنيي النص ـ الفيلولوجيين أمثال رينان ـ بترك كل ما لا سبيل لمعرفته الذي يقابلنا به في العمل، وهذا ما يندد به بيجي بصفته "استباقًا ميتافيزيقيًا، انتهاكًا لاهوتيًا"(1436).

إن المستهدف في "**المال، تتمة**" هوج. لانسون (وتلميذه ج. رودلر، مؤسس نقد "المصادر")، درس لانسون الشهير عن تاريخ المسرح الفرنسي:

"وحلّت الكارثة، وكان لها وجه كورنيي Corneille [. . .] وإننا نكاد نشعر بأن السيد لانسون يتودد لكورنيي. إنه لم يكن يطلب أكثر من تفسير كورنيي،

واستنفاذه، عبر نسج العلل الثانوية [. . .] لكن الجميع فهم أن مَن يفهم le Cid على نحو أفضل، هو مَن يتناول le Cid على مقربة من النص، في حطمة النص abrasement du texte، في كشط التربة، وعلى الأخص هو من لا يعرف تاريخ المسرح الفرنسي".

نفسه، ص. 862.

إن قراءة بيجي، وهي تأمل للشرط الزمني، وعليه فهي دوما قراءة غير مكتملة للعمل، تتم بواسطة عمليات ذهاب وإياب، عبر مسالك متعرجة، ومعقدة، وفق حركة حلزونية للقراءة. إن هذه السيرورة الشديدة الاشتراك، والتي تمثلها سلفًا الطريقة التي كان مونتين يضلل بها "القارئ الغافل"، مرتبط بالنوع المميز للاهتمام الذي يتطلبه النقد. وبصفته قارئا لبرغسون، فإن بيجي اكتشف في كتاب **المادة والذاكرة** حقيقة ذلك الشكل من الاهتمام، الرافض لقانون السببية، الذي يتحرك عبر دوائر متداخلة المركز، مثلما يفعل "عامل تلغراف، عندما يتوصل بخبر فهو يعيده كلمة كلمة لمصدره الأصلي للتأكد من دقته[1]" ضد النقاد الذين لا يرون في العمل سوى حصيلة، أو ضد مَن يبجلون المخطوطات بصفتها"مصدرًا"، "مطلقًا""بداية مطلقة " في حين أن "سيرورة

(1) هـ. برجسون. المادة والذاكرة، باريس، بيف، 1985، ص. 111.

العمل هي بالأساس مشكل، مشكل تنظيم الذاكرة بذاته[1]" - ابتكر بيجي نثرًا نقديًا غير قابل للتصنيف، والذي سوف يطري عليه ريمون كونو واصفًا إياه بأنه "تعبير عن فكر" يدفع الحنجرة للعمل، لغة داخلية تقع على شفير الانفجار الشفوي[2]".

وفيما يلي مقطع يمثل هذا النثر المقالي، الذي يعرض للفهم، باستعاراته وتكراراته، علاقة النص التراجيدية بالزمن، علاقة النص، بصفته ذاكرة للنصوص غير المكتوبة، التي تكاد تلامس الصفحة مع ذلك، والتي لن يظفر منها كل قارئ، حسب العصر، سوى بقطعة:

> "هل سنعرف يومًا كم من مرة وكم من لغة وفي كم شكل تقلب العمل قبل أن يسقط على الورق [. . .] خاصة أنه من النادر، كما يقول، أن تسير يد المؤلف بمثل سرعة عقله [. . .] لكن المؤلف، إذا كان بحق مؤلفًا، يعيش على مقربة أبدية من النصوص، [. . .] حجم كبير، (وليس فحسب أفكار)، عوالم تريد في كل لحظة أن تمر عبر طرف [قلمه] ريشته، إنه محيط يجب، يريد التدفق عبر طرف ما. بيد أنه لا يمكن أن

(1) ش، بيجي، كليو، م. م. ص. 43.

(2) ر. كونو، "قراءات من أجل جبهة"1945. عصي، أرقام وحروف، باريس، جاليمار، 1965، ص. 181.

يمر في الآن معًا إلا سُمْك، إلا عرْض طرف القلم. لم الدهشة من رؤية تدافع الأمواج؟ ظلال لا عدد لها، كتلة عظيمة من الظلال تريد شرب هذا الدم على حافة القبر. بيد أنها لا تستطيع شربها إلا واحدة بعد واحدة، على التوالي، لم الدهشة من رؤية تدافع الظلال؟ إنها تريد جميعها المرور عبر ذلك الطرف الذي هو موضع اندماجها في الواقع. إننا نشعر بذلك جيدا حينما نقرأ، قالت الحكاية".

ش. بيجي، كليو، م. م. ص. 137.

لا يمكننا إلا أن نرى في "ذلك الطرف الذي هو موضع اندماجها في الواقع" تجسيدًا لاستعارة الأسلوب بذاتها، وهي أقرب إلى المِثْقَب أو الخنجر المؤثلان منه إلى الشكل الجميل، الذي تدل عليه أحيانًا كلمة "أسلوب". ورغم ذلك، فإن تحاليل "بُوزْ النائم" أو "العقاب"، الموازاة بين العالم الراسيني (نسبة إلى راسين) والعالم الكورنيلي (نسبة إلى كورنيي) في فكتور ماري كونت هوجو (1910)، تشهد على ذلك الاهتمام بالمتعدد الذي يبين عليه النثر المقالي الحقيقي "الذي لم يكن مجردًا على الإطلاق، ولكنه استعاري طوعًا، وتؤثثه على الدوام صور وصيغ جميلة، التي هي بمثابة بذور للمقالة الممنوحة للقارئ"[1].

(1) ب. جلود وج. ف. لويت. المقالة. باريس، هاشيت، 1999، ص. 20.

2. جان بول سارتر، مرآة عصره النقدية:

"لكن حينما سوف نستنفذ حياتنا في النقد، من الذي سيؤاخذنا على ذلك؟ لقد صارت مهمة النقد كاملة، إنها تلزم الانسان بأكمله. "إن هذا الإعلان الذي يعود لسنة 1947، المقتبس من مواقف II[1]، يجعل من سارتر (1905 ـ 1980) أكبر ناقد في عصره، أو على الأقل مَن " اكتشف في ممارسته، أكثر منه في نظريته، أن في معرفة الإنسان وأعماله، يكون "الشكل" الذي يتخذه بحثنا غير منفصل عن البحث ذاته[2]". إن هذا الشكل ـ "الجسر الممدود بين "النثر " و"النقد" ـ سوف يحدد المقالة مثلما تنتشر في كل أجناس الكتابة التي يمارسها سارتر، من رواية (**الغثيان**، 1938)، وفلسفة (**الوجود والعدم**، 1943) ومسرح (**أبواب مغلقة**، 1944) ومجلة **الأزمنة الحديثة** التي أنشأها شهر أكتوبر من سنة 1945 مع موريس ميرلو بونتي، والتي حلت مكان المجلة الفرنسية الجديدة (والتي لن تعاود الصدور إلا سنة 1953)، وصارت بذلك أول منبر للكتاب ـ النقاد ـ والشأن كذلك بالنسبة لمجلة **نقد**، التي تم تأسيسها بمساعدة جورج باتاي Georges Bataille، والتي استضافت، منذ سنة بعد ذلك رولان بارت وموريس بلانشو.

---

(1) ج. ب. سارتر، مواقف، ج. 2، 1948، أعيد طبعه بعنوان: ما الأدب؟ ص. 348.

(2) ت. تودوروف. نقد النقد. م. م. ص. 66.

إن النشاط النقدي عند سارتر يضم نصوصًا من طبيعة مختلفة جدًّا: علاوة على مجموع المجلدات العشرة من المقالات المنشورة من سنة 1947 إلى سنة 1976، بعنوان **مواقف**، يجب إضافة مونوجرافيات كلاسيكية (**بودلير**، جاليمار، 1947)"**التزام ملارمي**، 1952، تم نشره بالعدد 18 ـ 19 من مجلة Obliques سنة 1979) والمقالة غير القابلة للتصنيف عن جان جوني Jean Genêt) **القديس جوني، كوميدي وشهيد**، جاليمار، 1952)والرواية التحليلية عن فلوبير، **أبله العائلة** (جاليمار، ثلاثة أجزاء، من 1971 إلى 1972).

في نظر سارتر، فيلسوف "الوجود"، إذا كان الانسان لا يتحدد في العمق إلا بالواجب ـ الكينونة الذي يفرضه عليه الوعي، إذن ليس هناك أدب قادر على أن يكتب خارج التاريخ الملموس لهذا الوعي الإدراكي (إنها قصة روكونتان في الغثيان). ومن ثمة شكل البيان الذي اتخذته مقالته الأولى عن الأدب (التي هاجمها كثيرا روب غرييه فيما بعد): "تتمثل وظيفة الكاتب في أن يتصرف بحيث لا يستطيع أحد تجاهل العالم وأن لا يدعي أحد البراءة منه"[1]. لقد طبق سارتر على نفسه التزام الوضوح هذا في **الكلمات**، مُظْهِرًا، بتلك السخرية النقدية التي تَعْبُرُ أعماله، كيف أن ميله المبكر ككاتب ناتج عن قلب لموروث الآداب الجميلة الذي نقل إليه عبر تربيته.

(1) ج. ب. سارتر. ما الأدب؟ م. م. ص. 31.

وبالفعل، فإن نصوص **المواقف** المكرَّسة للنقد الأدبي (وبخاصة في الجزء الأول والخامس) تشكل المرآة النقدية التي أراد سارتر أن يناولها جمهور عصره، مقترحًا عليه قراءة فلسفية، سياسية وجمالية للأدب الحديث، الفرنسي والأجنبي. لكن الابتكارات السردية للروائيين، وخاصة الروائيين الأمريكيين الذين ساهم على نطاق واسع في الدفع إلى قراءتهم، لا يتم أبدًا دراستها في ذاتها: "إن التقنية الروائية تحيل دومًا على ميتافيزيقا الروائي. وتتجلى مهمة الناقد في استخراج هذه قبل تقييم تلك[1]".

وفي عرضه عن نص لفرنسيس بونج ، **انحياز الأشياء**، يريد أن يرى فيه سارتر، في الآن نفسه ، تجربة للوعي الظاهراتي وممارسة للشعر جديدة جذريًا:

> " تبدو قصائد بونج مثل قطع محفورة، كل وجه منها يشكل فقرة. وعبر كل وجه، نرى الشيء بأكمله. لكن في كل مرة من زاوية مغايرة. الوحدة العضوية تتمثل إذن في الفقرة: إنها تكتفي بذاتها [. . .] إننا لا ننتقل من وجه إلى آخر، بل بالأحرى يجب إخضاع القطعة بأكملها إلى حركة دوران تجلب وجهًا جديدًا نحو ناظرينا".

"الإنسان والأشياء" مواقف، ج 1، م. م. ص. 270.

---

(1) ج. ب. سارتر. الزمنية عند فولكنر، مواقف، ج. 1، باريس، جاليمار، 1947.

من خلال الذهاب والإياب بين التحليل والدعوة إلى مشاركة القارئ، وكذلك من خلال اللجوء، الأكاديمي فيما ندر، إلى الاستعارة، ساهم سارتر أكثر من أي ناقد آخر من جيله في تقريب الأدب الحديث من الجماهير الواسعة، وسد الفجوة التي كانت، قديمًا، تفصل الفلسفة عن الإبداع الأدبي. وهو بذلك كان يبرز عند الكتاب الذين ينتقيهم ليس فحسب الأسلوب المميز وإنما أيضًا على الأخص ما يسميه معاصر هبارت ـ وإلى حد ما وريثه ـ **كتابة**، أي "أخلاقية الشكل" .

من أجل أنثربولوجيا أدبية

للوهلة الأولى ، قد يبدو المشروع السارتري لفهم العمل "تكوينيًا" من خلال حياة صاحبه (بودلير، جوني ، ملارمي، فلوبير) معاكس للزمن anachronique بعد ضد سانت بوف لبروست، وخاصة بعد ظهور النقد البنيوي. هو المتحفظ بخصوص دقة الملاءمة البنيوية (معتبرًا أن هذه الأخيرة، عند تطبيقها على الأدب، لن تتمكن من مقاربته سوى من الخارج). إن سارتر يتبنى في الواقع مُسَلَّمات العلوم الإنسانية، وخاصة مسلمات التحليل النفسي والسوسيولوجيا الماركسية، لكن بتجاوزه لها، حتى يعثر على ما اختاره مؤلف لوجوده. إن هذا التصور يعتمد فلسفة للإنسان يُعْرَفُ بحريته أو بـ "مشروعه"، مثلما كتب سارتر ذلك سنة 1960 :

> "يعرف الإنسان إذن بمشروعه. إن هذا الكائن المادي يتجاوز أبدًا الشرط الموضوع له [. . .] وهذا ما نسميه الوجود، وبذلك لا نعني مادة قارة تعتمد على ذاتها وإنما اختلال توازن أبدي، انسلاخ للذات من الجسم بأكمله".

سؤال المنهج. نقد العقل الجدلي، باريس، 1960، ص. 95.

من هذه الفلسفة ينبثق "منهج المقاربة الوجودية" الذي يعرفه سارتر بصفته "منهجًا تقدميًا ارتداديًا" يبرز، من خلال عملية الذهاب والإياب، الصراع الحيوي بين "الموضوع"، أي العمل الأدبي، والعصر (بينما الماركسيون كانوا ينظرون للعمل مدمجًا في التاريخ). في استعانته بمثال جوستاف فلوبير، يقترح سارتر أنه "ما لم نخصص كل المكانة اللائقة لهذا التناقض"، فإننا لن نتوصل إلى فهم ذلك الوحش الغريب ألا وهو رواية **مدام بوفاري**، كما لن نفهم المؤلف والجمهور. باختصار، مرة أخرى، سوف نتعامل مع الظلال" (نفسه، ص. 94). ذلك هو التعقيد الذي يخص حالة فلوبير -الذي اختير نظرًا لأنه على النقيض من التصورات الوجودية -والذي سوف ينكب سارتر على استجلائه في مؤلف بعنوان روائي على نحو مدهش **أبله العائلة** (جاليمار في ثلاثة أجزاء، 1971 و1972) يحركه الطموح للإجابة على السؤال التالي: "ما الذي يمكننا معرفته اليوم عن إنسانٍ ما؟" وهو مشروع موسوعي، يعتمد صراحة، عند سارتر الكاتب والناقد، على الكتابة السردية، والذي يتيحه ويشجع عليه المنهج التقدمي الارتدادي.

لكن كيف السبيل للحديث عن عمل أدبي ليس فحسب بالنظر لما يقوله عن المؤلف وعن عصاب عصره، ولكن أيضًا لقيمته كعمل فني؟ إن المطمح الجدلي في **أبله العائلة** (لم يصدر الجزء الأخير الذي كان متوقعا تخصيصه للدراسة "الأدبية " الخالصة لرواية مدام بوفاري) يحول المنهج إلى طوفان روائي، الذي ربما يناسبه تعريف "الرواية النقدية" ـ بصفتها شكلًا كاملًا للنقد ـ الذي كان يطلقه سارتر بخصوص رواية، **اللامكتمل** لأندري بويج André Puig، في المواقف IX ، سنة [1] 1970.

3. موريس بلانشو: بين الأسطورة والميتافيزيقا

باعتبارها الشبيه السلبي لسارتر، الذي ينظر للنقد بصفته بيداجوجيا عملية لفائدة معاصريه، فإن كتابة موريس بلانشو (1907 ـ 2003) كان لها سحر نادر في قراءاته، لأنها تقع على نحو غير قار بين الميتافيزيقا، بل لاهوتية المعنى والأسطورة الرومانسية للفن، باعتباره تجربة للموت: أسطورة أرفيوس Orphée:"حينما يهبط أرفيوس نحو أوريديس Eurydice، ، الفن هو القوة التي بفضلها يُفتتح الليل[2]"– ومثل أسطورة حوريات البحر في الأوديسا: "الحكاية [...] هي حكاية حدث واحد، حدث اللقاء

(1) ينصح بمراجعة كتاب ج. ف. لويت، جان بول سارتر، باريس، هاشيت، "بورتريهات أدبية"، 1993، ص. 217 ـ 220.

(2) موريس بلانشو، الفضاء الأدبي، باريس، جاليمار، 1955، ص. 227.

بين عوليس ونشيد الحوريات الساحر وغير الكافي[1] ". إن هذا الربط غير المسبوق بين خطاب تصوري وكلام تنبئي يعطي لصوت بلانشو نبرة شكوى لا قرار لها، بمقدار الهجر الذي يلهمه:

> "ليس هناك لغة حقيقية دون تنديد للغة بنفسها، دون عذاب انعدام اللغة، هاجس غياب اللغة التي يعرف كل إنسان يتحدث عنها أنه يمتلك معنى ما يقول".

م. بلانشو، للنار منه نصيب، باريس، جاليمار، 1949، ص. 265.

إن هذه العزلة الأصلية للعمل "لا تعني أنه يظل غير قابل للتبليغ، وأنه يفتقد للقارئ. لكن مَن يقرؤه يدخل في إقرار هذه العزلة مثلما أن من يكتبه في حوزة مخاطر هذه العزلة[2]". ويبدو أن قرابة غريبة تنسج بين مَن يقرأ ومَن يكتب، فهذا وذاك، يطلع، نوعًا ما، على "سر الكتابة[3]"، سر يبسط الأدب بداهته على نحو لا يستنفَذ: إن سلطة الكلمات تفصلنا عن العالم وتقصينا منه:

> " في الكلام يفنى ما يبدو أنه يمنح الكلام حياة: الكلام هو حياة ذلك الموت، إنه "الحياة التي تحمل الموت وتتمسك به". قوة عجيبة، لكن شيئًا ما كان لم يعد هناك. شيء ما اختفى. طيف نعثر عليه، كيف لي أن أعود إلى ما كان قَبْلُ، وكل قوتي تتمثل في أن

(1) م. بلانشو، الكتاب الآتي، م. م. ص. 13.

(2) م. بلانشو. الفضاء الأدبي، م. م. ص. 11.

(3) م. بلانشو، الكتاب الآتي، ص. 19.

أجعل منه بَعْدُ؟ إن لغة الأدب هي البحث عن تلك
اللحظة التي تسبقه".

"الأدب أو الحق في الموت، للنار منه نصيب. نفسه، ص. 329.

ومثل النار التي تحرق ما تحيي به، فإن "الفضاء الأدبي" هو، حتميا، الفضاء الذي يتلاعب فيه الموت بالكاتب (كأصل مفترض لخطابه)، إذ يتحدث عبره غياب لا مفر منه. إن العبارة الشهيرة التي تقول "إن الأدب في غنى اليوم عن الكاتب"[1] قد استقبلها عدد من الكتاب والمنظرين المعاصرين على أنها أسمى تعبير عن الذين الأدبي الجديد. إن احتجاب الكلام يقود في حقيقة الأمر إلى تصوير التجربة الأدبية وكأنها كتابة مسرحية للغة، وفي ذلك سعي لمشاطرة "ما أوضحه إيمانويل ليفيناس Emmanuel Levinas في كتاب **من الوجود إلى الموجود** (نشر سنة 1947) عبر ما يسميه "يوجد هنا" Il y a، ذلك التيار المجهول الاسم، اللاشخصي، للكينونة التي تسبق الكينونة" (للنار منه نصيب، ص. 334).

إن هذا الوضع يجعل خطاب بلانشو متطرفًا، هو الذي يسعى جاهدًا إلى تخليص الأدب من كل ما يجعله موجودًا (المؤلف، نفسيته، تاريخه، وأيضًا المقولات الجاهزة، من قبيل "الجنس"، "الأسلوب"، "اللسان"، باختصار كل ما يتصل بمادة بناء العمل اللغوية). بإفراغ العمل على هذا النحو، من كل تلك المحددات الاجتماعية أو الفردية، فإن بلانشو يريد إظهار الأدب كما لو أنه

(1) م. بلانشو، للنار منه نصيب، م. م. ص. 329.

كلام للأصل المفقود، لواء تحته ينضوي الكتاب (من بينهم باسكال، جوبير، هولدرلين ، ملارمي، كافكا، موزيل، بروخ، آرطو، ريلكه وميشو) الذين ساهم بقوة في الدفع إلى قراءتهم.

لكن بخلاف مدرسة "جنيف" التي تروج لفكرة التماهي بين وعي الناقد ووعي المؤلف (انظر الفصل 4، 1) فإن بلانشو يستلزم من الناقد نوعا من الانسحاب كي يجلي على نحو أفضل احتجاب حضوره. وبدل الشرح، يتم تفضيل الخضوع، "الصوت المحايد" للسكون السائد، من أجل مرافقة الأعمال في زهدها، مثلما يبرر صنيعه ذلك في مقدمة لوترپامون:

> "إن الكلام النقدي هو فضاء الصدى حيث تتحول لحظة وتقتصر في كلام الواقع غير المتكلم، غير المعرَّف في العمل. وهكذا، لكونه يدعي بأنه لا شيء، على نحو متواضع وملحاح، ها هو يمنح نفسه ولا ينفصل عنه؛ لأجل الكلام الخلاق الذي سوف يكون بالنسبة له عبارة عن تحقيق ضروري، وإن نحن اقتبسنا العبارة المجازية، فهو تجلٍّ له".

م. بلانشو، لوتريامون وساد، م. م. ص، 12.

وبرفضه كل ادعاء لتفسير العمل، فمن واجب الناقد أن يُسْمِع صدى فجوته. وفي ادعائه المفرط لهذه الحيرة التي تستحوذ على صوت بلانشو الفريد، تمت صياغة النقد المسمى "تفكيكي"، وهو تيار يمثله في فرنسا جاك دريدا Jacques Derrida ، ومدرسة ييل Yale في الولايات المتحدة.

4. رولان بارت : النقد بصفته فنًّا للشذرة:

إن العبارة القائلة:" كل نقد هو نقد للعمل الأدبي ونقد للذات[1]"، ربما تعبر عما هو أساسي في إشكالية كاتب المقالة الناقد رولان بارت. هو الذي تم الإقرار بصفته منظرًا للأدب بدخوله الكوليج دو فرانس سنة 1977 حيث شغل حتى وفاته كرسي السميولوجيا الأدبية، فإن بارت (1905 ـ 1980) يتمتع رغم ذلك بوضع ملتبس في النقد الجامعي. وقد أكد بنفسه مرارًا الطابع المتشاكل لمشروعه، المنشغل أكثر بتجريب نظرة تشذب المجتمع الفرنسي سنوات الخمسينيات من بعض الشوائب (**أسطوريات**، سوي، 1957)، ثم وضع العلوم الإنسانية الجديدة على محك الأحداث بدل تقديم فروض الطاعة لها: " إذا كان صحيحًا أني أردت لأمد طويل وضع اشتغالي في حقل العلم، الحقل الأدبي، المعجماتي والسوسيولوجي، يجب على الإقرار أنني لم أنتج سوى مقالات ، ذلك الجنس الملتبس، حيث الكتابة تنازع التحليل[2]".

في طرحه ، ودون مواربة، سؤال النقد بصفته شكلًا للكتابة، بدا بارت وكأنه ذلك الكاتب غير المباشر، تارة يتم التشهير به، وأخرى يُحسب فيها على النقد الجامعي.

تدخل أبحاث بارت ضمن مستويات متنافرة عديدة. فأجزاء

(1) ر. بارت، "ما النقد ؟ "، مقالات نقدية، م. م. ص. 254.

(2) ر. بارت، الدرس الافتتاحي في الكوليج دو فرانس، سوين1978، "بوان"1989، ص. 7.

المقالات النقدية "التي تتدرج من سنة 1964 إلى 1984، تعد استمرارًا، بطريقة ما، لمنهج سارتر في **المواقف**، لكن، من النقد إلى التفكير في تدريس الأدب، ومن علم **النص** (الذي مثل برنامجه موضوعًا للمقال الشهير الذي كُتِب سنة 1973 للنشر بالموسوعة العالمية) إلى النقد بصفته "لذة النص"، فإن بارت قد برع في تحويل الحدود الفاصلة بين التخصصات (الأدب، اللسانيات، التحليل النفسي، التاريخ، والسوسيولوجيا). وعبر الانتقال بين جانبي هذا الفاصل المتحرك، انكب بارت من جهة على كتابة البورتريه الذاتي الشذري (**رولان بارت بقلم رولان بارت**، سوي، 1975) ومن جهة أخرى على تقصي أنساق العلامات والتي ظهر القسط الأكبر منها في **المغامرة السميولوجية**، الذي صدر بعد وفاة صاحبه.

إن هذا التأرجح يجعل من الأعمال النقدية الصرفة عند بارت أعمال باحث لا يتجلى موضوع دراسته في الأدب إلا قليلًا (الذي كان يلتبس في ذلك العهد بالأجناس الأدبية) إذ يتجلى في الكتابة التي تعرف بأنها "أخلاقية الشكل"مثلا يؤكد بارت على "أن كتابة روب غريي تفتقد للمبرر، وللسُّمْك وللعمق، إنها تلازم سطح الشيء، وتجتازه بالمثل، دون تفضيل هذه الصفة أو تلك من صفاته، إنها إذن نقيض الكتابة الشعرية[1]". وفي واقع الأمر، فإن الكاتب، لا يتحدد فحسب بلسانه، ولا حتى بأسلوبه، بل على الأخص

(1) ر. بارت، "الأدب الموضوعي" (1954)، ضمن: مقالات نقدية، باريس، سوي، "بوان"1961، ص، 30.

باختياره لـ"كتابته"، وهي مقولة عرفها سنة 1953 في كتاب **الدرجة الصفر في الكتابة**، وهو صدى معكوس لكتاب ما الأدب! لسارتر الذي ظهر خمس سنوات من ذي قبل. وإذا كان بُعد الالتزام لم يختف في الكتاب، فهو منذ ذلك الحين صار يحيل على الوظيفة الأيديولوجية لكل شكل أدبي، والتي يحدد بارت ظهورها تاريخيًا في الأدب الحديث في أعمال فلوبير:

> "منذ أن توقف الكاتب عن أن يكون شاهدًا على الكوني ليصير وعيًا شقيًا (حوالي سنة 1850) فإن أول عمل قام به هو أن اختار التزام شكله بكتابة ماضيه، سواء تحمل مسؤولية هذه الكتابة أو رفضها".

ر. بارت. **الدرجة الصفر في الكتابة**. المقدمة. ص. 9.

إن نقد "الكتابة" (الذي لا يختلف كثيرًا عن تاريخ "الكتابات") يتعالى إذن على "تنوع" الأجناس (ص. 81)، ومن ثمة اهتمام بارت بظواهر تبدو نحوية وهي في الحقيقة "أيديولوجية"، مثل قيمة استعمال ضمير الغائب أو الزمن الماضي البسيط le passé simple في رواية القرن التاسع عشر:

> "يشكل الماضي السردي [...] أحد تلك المواثيق الشكلية العديدة القائمة بين الكاتب والمجتمع، لتبرير هذا أو ذاك. ويدل الماضي البسيط على إبداع يعني أنه يشير إلى ذلك أو يرفضه" (ص. 49).

وحينها يتم استبدال الماضي البسيط بأشكال "أكثر نضارة وكثافة وأشد قربًا من الكلام (المضارع أو الماضي المركَّب passé composé)" (ص. 50) تحدث القطيعة مع هذا الميثاق مثلما يتم ذلك في رواية "الغريب" لألبير كامي، ومحكيات بلانشو، أو على نحو مغاير في مؤثرات الكلام الشفهي الذي أدخله ريمون كونو في الكتابي.

أحيانًا كانت هناك رغبة في اعتبار التزام بارت المؤقت للأطروحات البنيوية على أنه هجر لذلك البرنامج، كما لو أن الفترة الممتدة بين سنوات 1960 و1980 كانت تشكل أفقًا للنقد لا يمكن تجاوزه. وفي حقيقة الأمر، فإن مسلك بارت لا يختزل أحد أكبر التيارين لما أطلق عليه "النقد الجديد". إن الموقف الوحيد الملزم للناقد هو، كما يقول:"القدرة على الاندهاش التي يصعب قياسها" (نفسه)، وهو اندهاش يشبه ذلك الذي شعر به بارت حينما اكتشف مسرح برتولد بريخت Bertold Brecht والذي خصه بإهدائه كتاباته النقدية الأولى:"يجب على المسرح الكف عن أن يكون ساحرًا كي يصير نقديًا وهذه سوف تكون أفضل طريقة ليكون ودودًا".

إن الجمع بين هذين اللفظين، "نقدي" و"ودود" يميز في حقيقة الأمر المرحلة السميولوجية من مسار بارت، من "**المدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات**"، سنة 1966 إلى "**تحليل نصي لحكاية من حكايات إدجار ألان بو**" سنة 1973 (الذي أعيد نشره في

المغامرة السميولوجية). وفي الواقع، إن هذه التحاليل لا تدعي "وصف بنية عمل ما [. . .] وإنما بالأحرى خلق صياغة بنيوية متحركة للنص (بنية تنتقل من قارئ إلى قارئ على امتداد التاريخ[1]". وبكتاب **s/z** (سوي، 1970) فإن بارت سوف يقدم المثال الوحيد في فرنسا لهذا النوع من القراءة "من خلال إجرائه تحليلا مفصلا لنص أدبي دون أخذه في الحسبان طبيعته القصدية[2]"، وهذا، مع مرور الوقت، يبدو غير مقبول - بل وتشوبه نوع من النرجسية النقدية، مثلما يؤكد توماس بافيل - ويعرض للاعتباطية التامة. والحق أن تحليل قصة سارازين Sarrazine، الذي اختبره خلال ندوة من ندواته - يسعى إلى فك نسيج النص لإظهار كيف تتضافر فيه "الشفرات" codes المتنوعة المكوّنة، فالناقد يغربل النص بفضل هذه الشفرات ويقسمه إلى مقاطع (أو وحدات معنوية lexies) يتغير حجم كل منها كي يختبرها: "إن وحدتنا المعنوية سوف تكون، إذا جاز القول، بمثابة غربال شديد الدقة ما أمكن، وبفضله سوف "ننخل" المعنى والتضمينات[3]" .

وإذا لم يعد النص، وفق هذه الفرضية، لا يتميز عن الشفرات التي تخترقه؛ ذلك لأن النقد لم يعد موضوعه يقوم على أعمال تتحدد

---

(1) ر. بارت. المغامرة السميولوجية. نفسه. ص. 330.

(2) ط. بافيل. "تنويعات وتوازنات في النقد الفرنسي حديث العهد"، الفن والمدينة، ص. 100.

(3) ر. بارت ، المغامرة السميولوجية، م. م. ص. 332.

بـ"أدبيتها"، وهي مقولة يصعب العثور عليها، وإنما على النص - المنظور إليه بصفته تقطيعًا شذريًا وإنتاجية لا نهائية لهما من حيث "المعاني". إن هذا المسلك يحدد للنص القيام بوظيفة العَرَض symptôme: "إن ما تكشفه العلوم الإنسانية اليوم، في أي نظام كان، سوسيولوجي، سيكولوجي، أو في نظام الطب العقلي أو اللسانيات، إلخ، قد عرفه الأدب دائمًا: الفارق الوحيد يكمن في أنه لم يَقُلْه، بل كَتَبَه[1]". وإذا كان وضع بارت النقدي قد تأرجح مرارًا بين وضع الباحث المستقل، لكن الجدير بالاحترام، ووضع الهاوي، الملغز بشدة، أو الناقد المتحرر، فإن تطور مساره نحو شكل للقراءة الاستمتاعية يمكن تفسيره بخشيته من أن يتم اعتباره منظرًا وضعيًا للأدب:

> "الشجرة هي في كل لحظة شيء جديد، إننا نقر بالاسم لأننا لا ندرك دقة الحركة المطلقة (نيتشه). والنص بدوره هو تلك الشجرة التي ندين بتسميتها (المؤقتة) إلى أعضائنا الفظة. عندها نكون رجالَ علمٍ لنقصٍ في الدقة".

رولان بارت. لذة النص. باريس، سوي، 1973، ص. 96.

إن اختيار الكتابة الشذرية التي فرضت نفسها تدريجيًا على بارت، من **لذة النص** (1973) إلى **شذرات خطاب عاشق**

(1) ر. بارت. "من العلم إلى الأدب"، 1967، حفيف اللسان، باريس، سوي، بوان، 1984، ص. 19.

(1977)، يتفق لا ريب مع الشكل القَلِقْ، المترحل كثيرًا، في نهاية المطاف، أكثر مما قيل، شكل قلق لخطاب لم يتجنب دومًا فخاخ الوثوقية، ولو أن كتابة المقالة عند بارت هي، في النهاية، تحول النقد إلى مغامرة بحث متحير عن ذات الكتابة نفسها.

5. جوليان جراك أو النقد الوجداني:

إن النشاط النقدي عند جوليان جراك Julien Gracq (1910 ـ 2007) يتميز عن نشاط معاصريه الثلاثة ذلك أنه، ولاعتبارات عدة، ينتمي إلى حميمية "يوميات " القراءات مثلما كان يتبعها شارل دو بوس (1882 ـ 1939) في **المقايسات** (7 أجزاء، من 1922 إلى 1937) أو على عهد قريب منا، في صيغة مقطع، أو حاشية عند جورج بيروس (1923 ـ 1978) في **أوراق ملصقة** (جاليمار، 3 أجزاء، في صنف "الخيال"). لقد ندد جراك دائما بالميولات الوثوقية للنقد الذي يشجع الانتماء الأكاديمي للطلائعية بمعيار الجودة: وسوف يكون من المفيد أن نقرأ باهتمام بالغ نص محاضرة ألقاها بهذا الخصوص في المدرسة العليا للأساتذة سنة 1960 . "**لماذا يتنفس الأدب بمشقة؟**"[1]. كما ننصح بقراءة تحليله الصارم للمؤسسة الأدبية سنة 1951 (**الأدب في المعدة**، ج. كورتي، 1951) الذي يفكك الاستراتيجيات التجارية لدور النشر والنقد الباريسيين في فرنسا حيث كانت تسود، عمومًا، "أزمة حكم أدبي[2]".

---

(1) ج. جراك. مفاضلات. باريس، جوزي كورتي، ص. 73 ـ 104.
(2) أعيد نشره في: مفاضلات، م. م. ص. 12.

وجوابًا عن أزمة الحس النقدي تلك، فإن ج. جراك الروائي وكاتب المقالة، قام منذ مقالته التي عُدَّت إنجازًا رائدًا (**أندري بروتون**، ج. كورتي، 1948) باقتراح نقد يسعى إلى تحديد، بالنسبة لكل كاتب على حدة، "المشكل الأصلي الذي تطرحه طريقة كتابته". نقد يعي أن كتابة معينة تتميز قبل كل شيء بكونها قادرة على التعبير عن "فكر حساس كليًّا على امتداد مساره[1]". إن الاهتمام الذي أولاه إلى الوسائل الشكلية عند الكاتب لا تستهدف جرد قوانين عامة، وإنما التعرف على صفة أو "فضيلة " لا تقبل القسمة:"من خلال ذلك، يمنحني العمل الفني طابعه المميز الذي يتجلى في تعبئة **تجويفي الداخلي** ، على الفور ودون تمايز[2] ". بهذه الكلمات يقر جراك بدينه للسريالية، وخاصة بروتون، الذي يَعتبر أن أفضل نقد هو نقد "الانفعال "[3].

إن جوليان جراك الذي يتميز أيضا عن كُتّاب المقالة الذين سبق ذكرهم، لا يستمد العلوم الانسانية (التي لا يتجاهلها، كما أنه لا يزدريها رغم ذلك) أو ميتافيزيقا تنظر للأدب من فوق. إن النظرية في رأيه تتهم دائما بالركض خلف التجريد: "كل ما يُنَظَّر، كل ما يفرط في التعميم داخل "علم الأدب" ببساطة، يبدو لي أمرًا مشكوكًا فيه" (**أثناء القراءة، أثناء الكتابة**، ص. 179). إن الناقد

---

(1) ج. جراك، أندري بروتون، نفسه، طبعة جديدة، 1989، ص. 143.

(2) ج. جراك. أثناء القراءة، أثناء الكتابة، باريس، ج. كورتي، 1982، ص. 172.

(3) ج. جراك. أحرف بارزة. باريس، ج. كورتي، 1967، ص. 46.

بصفته مُعينًا نزيهًا للكاتب يظل بطريقة فاعلة على هامش كتبه المفضلة (خاصة كتب بلزاك، ستاندال، نرفال، لوتريامون أو بروست).

إن تحاليل جوليان جراك، مثلما يصرح هو بذلك، "تولد من ملاحظة تكاد تكون منتظمة "(نفسه).

إن هذا الانتظام يمنح مؤلفات جراك النقدية حلتها المفارقة، حلة قصائد نثر أو مقالات نقدية، تشكل " شذرات من خرائط على نطاق واسع "(ص. 180)، وهي الوسيلة الوحيدة الموثوقة التي يتوفر عليها رسام خرائط الأدب كي يخبرنا عن المشاعر الوجدانية التي يثيرها العمل في نفس القارئ. وبالجملة، فإن الناقد المقالي يقارب الأعمال " من حيث لا وجود بعد لأي علامة ضمان تدل عليها أو تميزها" (ص. 73). وبالتالي فإن تحليل البنية لا يستأثر بالاهتمام قدر نوع التواصل الذي يقترحه الأدب، إذن هذا "التيار " (نفسه) الذي تنقله، بعبارات أخرى ، هذه "اللذة التي لا تقبل الاستبدال" (ص. 178)، فالعمل ليس شيئا بل هو حدث "اسمه النبرة" والذي يستدعي، بدوره، كتابة نقدية تتسم بالاضطراب الحادث. وفي الأساس، مثلما كتب فليب برثيي Philippe Berthier بحق، فإن المؤاخذة الرئيسية التي لدى جراك اتجاه النقد الاحترافي، هي برودته، أو لا مبالاته، الانطباع الذي يخلفه من اهتمامه بشيء لا يعنيه حقيقة، ولا قدرة له على تبديله[1]".

(1) ف. برثيي. جوليان جراك ناقدًا:عن توظيف معين للأدب. ليون، بيل، 1990، ص. 50.

وإذا كان فهم النبرة لا ينتمي للعلم أو لمذهب المتعة الأدبية، فإنه يفترض مع ذلك ذاكرة لغوية حية. "المعرفة باستخدامها، المحصل من استعمال طويل الأمد، بشغف عنيد، بغريزة تستشعر آلياتها الخفية، وبروابطها الدفينة" (أثناء القراءة، أثناء الكتابة، ص. 256)ومن ثمة سراب الصياغات المقولاتية، مادام "يكاد كل شيء في الكلمة يعد تَخْماً " (ص. 257):

> "في مجال النقد الأدبي، كل الكلمات التي تتحكم في مقولات هي بمثابة فِخاخ. إنها مطلوبة، ويجب استخدامها، شريطة أن لا يتم اعتبار مجرد وسائل، غير ثابتة، وليدة الصدفة، على أنها أقسام أصيلة من الإبداع ".

ج. جراك. أثناء القراءة، أثناء الكتابة، ص. 174.

إن ملاحظة جوليان جراك هذه، التي لا تقبل الاختزال إلى ترسيمات أيديولوجية، تطرح بوضوح نادر سؤال القراءة الأدبية ذاته، والتي في عجزها عن فهم أنه ليس من واجبها الحكم على "طبيعة" موضوع ما، وإنها الحكم على العلاقة التي يثيرها هذا الموضوع فينا، فهي تلامس رهانات النقد نفسها، أي العلاقة النقدية التي يقيمها كل عمل عظيم مع قرائه.

وإننا سوف نفهم حينها التحذير الذي وجهه ج. جراك للنقد مناشدًا إياه بعدم خلط "الأدب في المعدة" و"هذا الأمر الأساسي

الذي ينساه اليوم، والذي أعتقد أنه بحق هو تَنَفُّسُه[1]"، التحـذير الذي يسمع صداه دومًا وكأنه نداء لقيام العلاقة المتفردة بين الـنص وقارئه، بصفتها أساسَ النقد.

(1) ج. جراك. مفاضلات، م. م. ص. 104.

خاتمة

مواضيع جديدة، أساليب نقدية جديدة

هناك ملاحظة تفرض نفسها في بدايات القرن الحادي والعشرين الأدبي هذا: لقد صار النقد أقل شغفًا ـ وهذا تلطف في الكلام ـ مما كان عليه في سنوات 1970، حيث كانت تحفزه إبداعية العلوم الإنسانية وعلى الأخص اتجاه المجهول الذي كان يمثل قيمة البحث الأدبي الكبرى. بيد أن هذا الشغف، وهذا ما ننساه كثيرًا اليوم، كان يحركه تساؤل لا سابق له حول رهانات الأدب الرمزية والسياسية، تساؤل كانت آثاره النظرية محل نقاش في واضحة النهار. لكن اختزال ما يسمى "النظرية" ـ بينما كان الأمر يتعلق قبل كل شيء بمقالات وتجارب فكرية ـ إلى تعريفات أو ترسيمات، اختزال، تتحمل فيه الجهات الأكاديمية قسطًا من المسؤولية، أدى في مرحلة أولى إلى تشيؤ قراءة النصوص في تدريس الآداب، ثم إلى إلغاء الحس النقدي.

وبدل الإغراق في التنديد، من الأفضل إذن البحث عن أعراض اندفاع نقدي جديد، والذي سوف يتعلق هذه المرة بتحويل مواضيع النقد وبروز السؤال المحرَّم (التابو) عن **أسلوب** النقد، سؤال وضعه جان بيلهان نويل في مقال بعنوان "**بين مصباح أصم وضوء مظلم : عن الأسلوب في النقد**[1]". إن هذا السؤال يلامس، في حقيقة الأمر، البقعة العمياء في النقد اليوم:إلى أي مدى يمكن لهذا الأخير أن ينفي نفسه بصفته كتابة، أي باعتباره ذاتية؟ وقد كان هذا السؤال بالتحديد في صلب ندوة أرتاس Artas المهمة: **طرق للنقد** (منشورات جامعة أرتوا Artois، 2001).

وبالفعل، إن تجديد "طرق" النقد يتعلق بتطور مواضيع النقد وبإلغاء صفة المحرَّم عن أسلوب النقد، وخاصة عند كتاب مقاليين écrivains essayistes ، أمثال كريستيان بريجون Christian Prigent الذي لا يتردد في الانحياز إلى أولئك الذين، من جاري

(1) ج. ب. نويل. مجلة أدب، عدد 100، ديسمبر، 1995.

Jarry إلى باتاي، خاطروا بأنفسهم في الكتابة (**أولئك الذين يتبرزون**، نشر بول، 1991)، أو عند شعراء ـ نقاد، أمثال جان بيير بوبيو Jean-Pierre Bobillot (**مومياء رولان بارت، مديح الحداثة**، نشر كادكس، 1990)، أو جيمس ساكري James Sacré (**الشعر، كيف نقوله؟** أندري ديانش، 1996).

ومقابل تراجع اليقينيات التي استطاع إدخالها تشيؤ النظريات النقدية المتحدرة من العلوم الإنسانية (انظر الفصل 4 و5) يبدو أن هناك أولا تجديد للنقد التاريخي كما يزاوله بيير بنيشو Pierre Bénichou . كما أن كريستيان جوهو Christian Jouhaud في **سلطة الأدب: تاريخ مفارقة** (جاليمار، 1999) يساهم في تجديد فهم القرن السابع عشر، بينما يعمل جان ميشيل دو لاكومتي Jean Michel Delacomptée –، من خلال قلبه الإضاءة المتفق عليها للتاريخ الأدبي التقليدي، على رفض التخم المرسوم بين المؤلف المكرس والنظام السياسي الذي يوظفه (**جلالته راسين**، فلاماريون، 1999). وبصفة عامة، يمكن أن نرى في الاهتمام المتجدد بصورة "المؤلف"، التي رمى بها بارت مرة طي نسيان علم النص، رغبة في التطوير، إلى النقد التكويني ـ التوليدي وسوسيولوجيا الحقل الأدبي) مثلما تجددها نتالي هيينش Nathalie Heinich ، **كينونة الكاتب: إبداع وتماهي** ، لادكفيرت، 2000)، دراسة "علم أساطير Mythographie" الكتاب، أي مجموع التمثلات الخيالية التي ترسمها صورة مَن يكتب في الفضاء الجمعي. وهذا هو المغزى من مجموعة "**الواحد والآخر**" (جاليمار) التي أنشأها ج. ب. بونتاليس، المحلل النفساني، الناقد والكاتب. وهو كذلك المغزى

من كتاب جان بينوا بويش Jean – Benoît Puech. **في حياة المؤلف** (شان فالون، 1990) ومجموعة مقالات دانييل أوستر Daniel Oster بعنوان **الفرد الأدبي** (بيف، 1997):

> " هناك أسئلة: إلى ماذا يطمح في لحظة معينة مَن يكتب ما الحكاية التي تسبغ الشرعية على ذلك المشروع؟ أي ميثاق قراءة يفرض عليَّ؟ ما المعتقدات التي يجب أن نقتسمها كي يكون لما يكتبه معنى بالنسبة لي؟ هذه الأسئلة، لا أحد مرغم على طرحها على نفسه، لكني لا أرى غيرها لتشكيل أسس نقد معين".

د. أوستر. **الفرد الأدبي**، م. م. ، ص. 15.

لا يمكننا الامتناع عن ملاحظة أن هذه الأسئلة تطرح تحديدًا في لحظة من تاريخنا حيث هناك العديد من التهديدات التي تواجه مستقبل الأدب ذاته، مثلما ينبه لذلك ميشيل بوجور Michel Beaujour في كتاب مقالي من الدرجة الرفيعة: **الرعب والبلاغة: بروتون، باتاي، ليريس، بولان، بارت والمجموعة** (جان ميشيل بلاس، 1999).

ومع ذلك يبدو أن النقد يشهد نفسًا جديدًا بفضل دراسة العلاقات بين الأدب والمعارف (النقد الابستمولوجي)، وبين الأدب وعلم الإثنيات (النقد الإثنوجرافي). يبين جان ماري بريفا Jean –Marie Privat (في كتاب **بوفاري هرج مرج: بحث في النقد الإثنوجرافي**، منشورات المركز الوطني للأبحاث العلمية، 1994)

أن النظرة العيادية لدى فلوبير هي أيضًا نظرة عالم إثنيات الحقل الاجتماعي. ومن جانب النقد الإبستمولوجي، فإن رائده ميشيل بيرسن Michel Pierssens ، يشدد على إبعاد كل تفسير خاطئ: "عن الحديث عن معارف النص [...] لا يعني العثور ببساطة على البصمة الحصرية لهذا "العلم" أو ذاك، أو مذهب بعينه، يكفي الإشارة إلى أثره على المحكي أو القصيدة، اللذين باتا ساكنين. وينظر للكتابة بدورها على العكس من ذلك على أنها اختبار أزمة دائمة للمعارف التي تستنفرها ـ غالبًا عن غير قصد[1]".

بصفة عامة، ينحو النقد الأدبي إلى إعادة فتح أوراش طوتها يد النسيان منذ أمد بعيد ـ وهذه حال كتاب كلود ديبوا Claude Dubois روائيو الواقع: من بلزاك إلى سيمنون (سوي، 2000) الذي يناقش الرواية بصفتها تفعيلًا لسوسيولوجيا خاصة بمتخيل وبكتابة ـ أو استكشاف أوراش جديدة، مثل ذلك الخاص بالعلاقات بين الأدب والفلسفة. هذا العمل الذي شرع فيه جيل دولوز في كتاب **النقد والعيادة**، (مينوي، 1993) شكل موضوعًا لأبحاث متعددة، والتي يشهد عليها العدد الخاص من مجلة أوروبا، يناير ـ فبراير ومارس – أبريل، 2000)، الذي يحمل عنوان **الأدب والفلسفة**.

وأخيرًا، فإن الآداب التي تسمى بـ"الهامشية" (الرواية الشعبية، أدب الطفولة، الرواية البوليسية، رواية الرعب) التي

(1) م. بيرسن. عمل المعارف. أبحاث في النقد الإبستمولوجي. منشورات جامعة ليل. 1990. ص. 13.

أدخلها ريمون كونو منذ 1958 في موسوعة لابلياد (**تاريخ الآداب**، مجلد III). شدت منذ ذلك الحين انتباه النقاد الذين اعتبروها بمثابة أدوات بصرية قوية لمجتمعنا: أني لوبران Annie Le Brun وكتابها **قصور الهدم** (بوفير، 1982) خرق بحسم الصمت الذي كانت ترزح تحته رواية الرعب التي نشأت في فرنسا نهاية القرن الثامن عشر، بينما في الولايات المتحدة، شرع مؤلفون يصعب تصنيفهم، أمثال جيمس إلروي James Ellroy، بفضل روايات المبادأة المرعبة لديه، وفليب ك. ديك Philip K. Dick، بفضل ميتافيزيقاه السردية الرؤيوية، في جلب اهتمام نقد يناسب قيمتهم الحقيقية.

جنس آخر بخس حقه في السابق، أدب "الطفولة" حاضر اليوم في المناهج الدراسية الأدبية للعديد من البلدان الأوروبية وأمريكا الشمالية. إن هذا الاعتراف الجامعي يمر اليوم في قسط أكبر عبر شعبية أعمال هدامة، مثل **أليس في بلاد العجائب** أو **بتير بان** Peter Pan، التي أصبحت كلاسيكية، شرط "أن لا يتم إخبار الكبار" (أليزون لوري Alison Lurie ، **لا تخبروا الكبار: مقالة في أدب الطفولة**، ريفاج، 1990) بل إن مقولة "ثقافة الطفولة" هي ما يسمح هذا الأدب متغير الشكل بمساءلته، مثلما يشهد على ذلك، تبعًا لطرائق متنوعة، مؤلف فرانسيس ماركوان Francis Marcoin **في مدرسة الأدب** (المطابع العمالية، 1992). وأطروحة جان بيرو Jean Perrot، **أدب الباروك** baroque، أدب الطفولة (مطابع

جامعة نانسي، 1999) أو كذلك **الأخبار الأدبية** بقلم بيير برونو وسيرج مارتان في مجلة رابطة أساتذة اللغة الفرنسية، **الفرنسية اليوم**.

وأخيرًا، لابد من أن نسائل مليًا دور النقد في بلدان الأدب الفرانكفوني (ينصح بخصوص هذا الموضوع قراءة كتاب لوشا ماتيزو Locha Mateso **الأدب الأفريقي ونقده**، كارتالا، 1986) حيث تطرح الأسئلة الحاسمة المتصلة بالانتماء، والغيرية، وأيضا بالهيمنة الثقافية. كان هنالك رواد أمثال جان بول سارتر أو ميشيل ليرس لطرح هذه الأسئلة في مرحلة جلاء الاستعمار. التفكير الذي شرع فيه، بمبادرة من إدوار غليسان Edouard Glissant حول "المزج الكريولي" créolisation لثقافات منطقة الكرايبي، يظهر أن على الإبداع الادبي، الخاضع لرهانات إيديولوجية محجوبة في الغالب، الانفتاح على باقي الثقافات (**شعرية العلاقة**، جاليمار، 1991)، **مدخل إلى شعرية المتنوع**، 1996)، بينما الناقد الفلسطيني ـ الأمريكي إدوارد سعيد يبين كيف تجلى اللاوعي الكولونيالي إزاء العالم الإسلامي في أعمال كتاب غربيين مكرَّسين (**الثقافة والإمبريالية**، فايار، 2000).

لكن يبدو التغيير كبيرًا في مجال تطور أساليب النقد. إذ إن العصر الذي افتتح بـ"النقد المقالي" (أنظر الفصل 6) يتواصل بالفعل، متسما بظهور تفكير حول العلاقات المتعددة الشكل بين المحكي والمقالة (جيل فليب (إشراف). **محكيات الفكر: دراسات حول الرواية والمقالة**، سديس، 2000). لكن إدخال الشكل السردي الشفوي في النقد هو الذي وسم سنوات 1990. والمثال

الدال على ذلك هو مقالة جان بيير مارتان، **الشريط السمعي: بكيت، سيلين، دوراس، جوني، بيريك، بانجي، كونو، ساروت، سارتر**. (ج. كوتي، 1998) الذي يحكي، ويفسر كيف أن تشبيه النص الأدبي بتوليفة من البنيات قد انتهى إلى حرمان الكتاب كما القراء من كل واقع، وكل لحمة وكل صوت: تحرش الصوت السيليني، ابتذال دوراس الأصم، التكرار المتواصل عند بانجي، فظاظة بكيت، كل أشكال التعبير الصوتي التي غيرت بطريقة لا رجعة فيها طرقنا في سماع أشباهنا يتكلمون.

هناك شكل هجين آخر هو المقالة ـ التحقيق عند بيير بايار Pierre Bayard الذي وهو يقوم بدور الناقد ـ المحقق، يفكك منهجيًا الأطروحة الرسمية القائلة بالسارد ـ القاتل في رواية أجاثا كريستي، **مقتل روجي أكرويد**، ويكشف تدريجيًا "الصلات الوثيقة التي تجمع الاكتشاف الفرويدي للاوعي بهذا الجنس [الرواية البوليسية] التي تعتمد أوهام الوعي وازدواجية كل معرفة بالذات[1]". ولقد كان كلود بيرجلان Claude Burgelin قد مهد السبيل في هذا الاتجاه حينما جازف بخوض غمار أعمال جورج بيريك وكأنه يناقش لغزًا، ليس من أجل اختزاله في مجموعة من الأشكال المجانية، وإنما لإظهار كيف أن كتابة بيريك "تدور حول الجمع المستحيل بين النفس والجسم، بين الحرف والجسد[2]".

---

(1) ب. بايار. من قتل روجي أكرويد؟ باريس، مينوي، 1998، ص. 102.
(2) ك. بيرجلان. قطع الدومينو عند السيد لوفيفر، بلفور، سيرسي، 1996. ص. 56.

كيف نختم؟ من المأمول أن يبدو النقد ، في خاتمة هذا الكتاب، ليس بصفته معرفة منغلقة على نفسها، بل بالأحرى باعتباره "رواية تعلم" حيث رغبة القارئ هي الفاعل المغيَّب بإفراط مرارًا، وهذا ما تبينه، على مستويات مختلفة، لكن بالمثابرة نفسها ، فلورانس دولي Florence Delay في **الإغراء المختصر**، (جاليهار، 1997) وبيير ديهاير Pierre Dumayer في كتابه **سيرة القارئ الذاتية** (بوفير، 2000). قارئ يواجه هذا الآخر ذي الهويات المتعددة والمتناقضة الذي يسمى **الأدب**. هكذا كان ينظر إليه منذ 1930 رومان جاكبسون مذكرًا "أن الحد الذي يفصل العمل الشعري عما هو ليس بعمل شعري أقل استقرارًا من حدود المناطق الترابية الإدارية في الصين[1]"

في ظل شروط انعدام اليقين والاستقرار هذه التي تغذى منها أدب القرن العشرين، أكثر من أي شيء آخر، فإن النقد يبدو على نحو مفارق بكل حداثته. وبكل حقيقته أيضًا؛ لأنه، أكثر من أي وقت مضى، مرهون **باهتمام** القراء، أي بقدرتهم على التفكير في الأدب بصفته **طريقة للتفكير** ضد كل أشكال الأرثوذوكسية التي كان هنري ميشو يسميها ببساطة "أفكار [. . .] تتنقل عبر الفضاء هاتفيًا في كل مكان[2].

(1) ر. جاكبسون. أسئلة الشعرية. م. م. ص. 114.

(2) هـ. ميشو. خاتمة "ريشة". الأعمال الكاملة، الجزء الأول، باريس، جاليهار، "مكتبة لابلياد"، 1998، ص 663 .

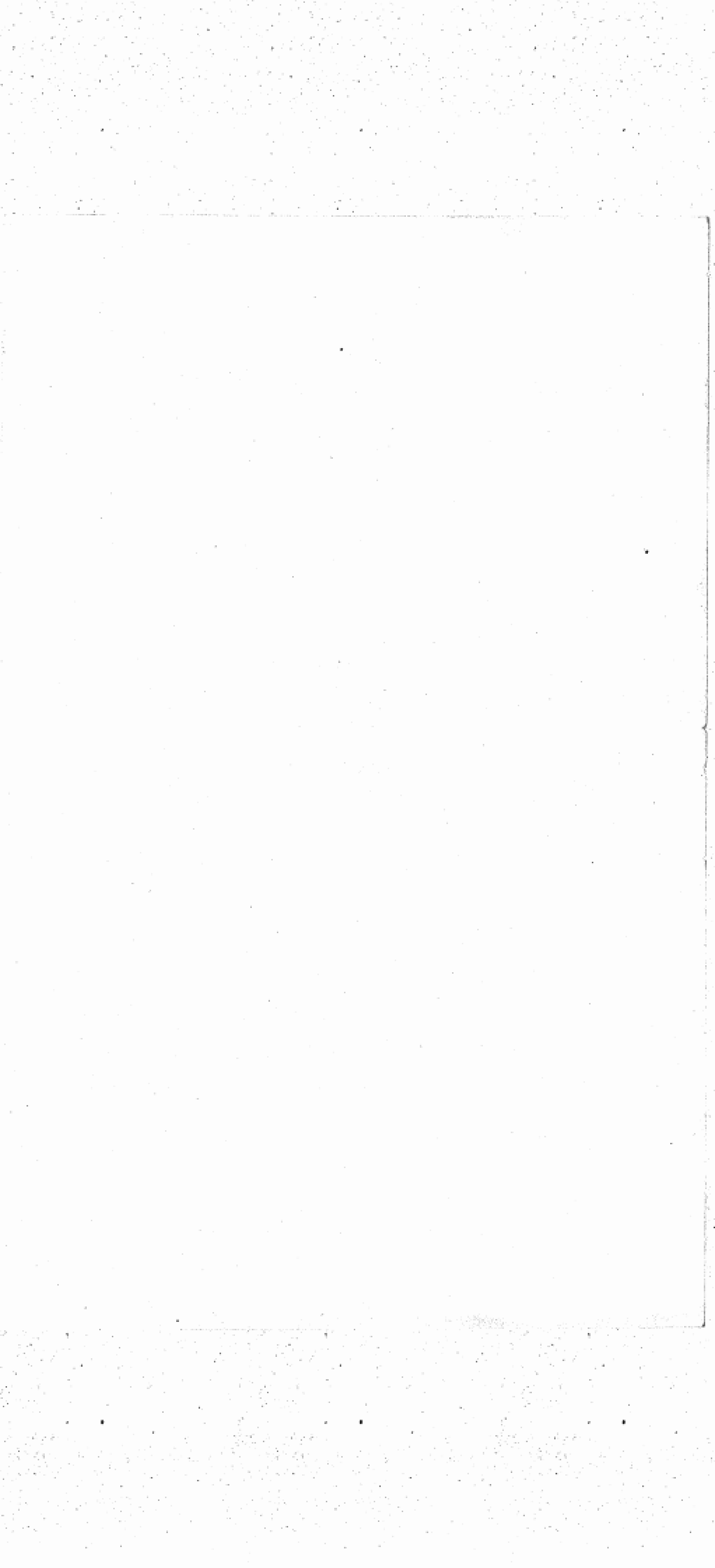
المحتويات

الموضـــــوع	الصفحة

الموضـــــوع	الصفحة

الموضـــــوع	الصفحة

الموضـــــوع	الصفحة



"ليس هدف هذا الكتاب أن يكون جرداً للمناهج، ولا نظرة شاملة على تيّارات النقد الأدبي، بل إنه يقدّم نفسه بالأحرى على أنه تمهيد للقراءة الشخصيّة للمتون النقديّة وتأهيل لمواجهة الأسئلة التي يطرحها النصّ الأدبي على النقد. إنّ الفصل الأوّل يقترح فحصاً "للإرث" من خلال التقليدين الكبيرين المتلازمين والمتنافسين: الفيلولوجيا والهرمنطيقا. وينظر الفصل الثاني لـ"النقد المعياري"، الذي نشأ في العصر الكلاسيكي بصفته وعياً بالإكراهات الشكليّة والأيديولوجيّة التي تخبر الأعمال الأدبيّة. أمّا الفصل الثالث "النقد في مرآة العلم"، فقد فرض نفسه ما دام الحقل الأدبي، منذ القرن التاسع عشر، لا يطمح فحسب إلى الشرعيّة الإبستمولوجيّة. وهذا يؤدّي بنا إلى الفصل الرّابع الذي ينصبُّ على خطوات التأويل الكبرى التي يتبعها النقد المعاصر، وإلى الفصل الخامس الذي يشدّد على المساهمة الأساسيّة لنظريّة اللغة في قراءة النصوص، وأخيراً، فإنّ الفصل السّادس يفسحُ المجال للتفكير في الدّور الأساسي الذي لعبه "النقد المقالي"، الذي مارسه الكتّاب، في القرن العشرين."



جيروم روجي

النقد الأدبي

ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين